CAMIL PETRESCU

COMENTARII ȘI DELIMITĂRI ÎN TEATRU

Editura Eminescu

THALIA

CAMIL PETRESCU

COMENTARII ŞI DELIMITĂRI ÎN TEATRU



THALIA

•

Seria Thalia
apare sub îngrijirea lui
VALERIU RÂPEANU

•

Au apărut :

O ANTOLOGIE A DRAMATURGIEI ROMÂNE CONTEMPORANE
Vol. I Teatrul de inspirație contemporană
Vol. II Teatrul de inspirație istorică

Dimitrie C. Ollănescu
TEATRUL LA ROMÂNI

Ion Sava
TEATRALITATEA TEATRULUI

Alice Voinescu
ÎNTÎLNIRE CU EROI
DIN LITERTURĂ ȘI TEATRU

Vor apărea :

N. Iorga
TEATRUL ȘI SOCIETATEA

DE LA „PATIMA ROȘIE" LA „ULTIMA ORĂ"
Antologia comediei dintre cele două războaie

CAMIL PETRESCU

COMENTARII ȘI DELIMITĂRI ÎN TEATRU

Ediție, studiu introductiv, note de
FLORICA ICHIM

EDITURA EMINESCU
București, 1983

Coperta de
KLÁRA TAMÁS-BLAIER

STUDIU INTRODUCTIV

Apropierea lui Camil Petrescu de arta spectacolului datează dinaintea afirmării sale ca publicist și scriitor (student fiind, colaborează la *Rampa* și alături de alți colegi luptă pentru înființarea Operei române — 1914), se continuă printr-o activitate susținută de cronicar teatral (numai la cotidianul economic *Argus* semnează cronici timp de 15 ani), prin lucrări teoretice finalizate și publicate (*Modalitatea estetică a teatrului* — 1937) sau neterminate (*Modalitatea artistică a teatrului*), printr-o sumedenie de articole care, pornind de la fenomenul teatral curent, ajung la formulări teoretice (publicate în *Rampa*, *Cuvîntul liber*, *Cetatea literară*, *Universul literar*, *Limba română*, *Excelsior*, *R.F.R.*, *Contimporanul*, *Flacăra*, *Contemporanul*, *Teatrul* ș.a), prin încercări de regie (și-a pus în scenă *Mioara* — 1943, *Mitică Popescu* — 1946), colaborînd și cu alți regizori la munca de punere în scenă din timpul directoratului său, în special la *Scrisoarea pierdută* și *Îngerul a vestit pe Maria* de Claudel. La toate acestea se adaugă și faptul că și-a asumat conducerea Teatrului Național, este drept, doar 10 luni în 1939 (după ce fusese ani de zile membru în comitetul de lectură și în cel de direcție), dar încercînd înlăturarea radicală a prejudecăților, anchilozelor și clișeelor artistice. A mai susținut și condus două studiouri de regie experimentală (1939 și 1945—46).

Și apoi, a fost dramaturg. Nu ocazional, ci un dramaturg care a scris teatru de la 22 la 62 de ani cu egală patimă și egale dezamăgiri.

Dar cel mai important lucru este că a iubit teatrul, i-a respectat creatorii adevărați, i-a încurajat valorile și s-a considerat el însuși un „osîrdnic" al acestei arte.

Înainte ca *Modalitatea estetică* să vadă lumina tiparului, autorul ei proiectase o amplă lucrare despre *Quidditatea reprezentației dramatice*, care să cuprindă, pe lîngă teza de doctorat, ce va fi ulterior publicată, trei lucrări. *Modalitatea artistică a teatrului* urma să lămurească „receptivitatea emotivă a spectatorilor și modurile ei, natura afectelor care se desfășoară pe scenă și procesul creației scenice însuși în motivele lui genetice" ; ar fi fost atunci o „psihologie a teatrului și spectacolului în genere". Următoarea avea menirea și să propună o tehnică apropiată scenei „coordonînd rezultatele din cărțile precedente, iar ultima era impusă de caracterul implicațiilor sociale și culturale specifice artei spectacolului".

Munca de creație la piese, la romane, la lucrarea sa filozofică, războiul, boala l-au împiedicat pe Camil Petrescu să-și împlinească planul inițial. Ce-ar fi vrut să fie această *Quidditate* aflăm din *Precizări liminare* ce-ar fi precedat lucrarea și pe care le cităm mai jos integral, în deschiderea acestor volume ce alcătuiesc cea mai mare parte din formulările sale de teorie teatrală, volume a căror unitate „cată să vie [...] din identitatea permanentă a poziției ideologice" [1].

---

[1] *Precizări liminare*

„Cartea de față este născută din dorința ocazională de a rezolva o întrebare, din nesfîrșitul număr de întrebări care se pot pune despre înțelesul unui moment concret, și anume despre emoția într-o anumită seară, la un anumit spectacol de teatru. La întrebarea care părea nespus de simplă și al cărei răspuns, în genere, apare în numeroase cronici dramatice, cotidian publicate în lumea întreagă, încercarea de a ne apropia de un răspuns adevărat a dus la cele mai neașteptate adînciri, ca alunecarea sub o pînză de apă, care nu părea mai adîncă de genunchi, dar care la cercetări repetate și sistematizate se dovedește literalmente fără fund. În orice caz, peisajul submarin la care am ajuns este cu totul altceva decît lăsa să bănuiască aparența de iaz de la suprafață.

Am păstrat acestei întîmplări, pe care am putea-o numi un soi de experiență în sens strict intelectual, anume înlănțuirea ei istorică, nu numai pentru interesul documentar, nu numai fiindcă reabordarea problemei este mai firească prin intrarea labirintică inițială decît în mod abstract, cît mai ales pentru convingerea nedefinită, reală totuși, că probabil singura metodă de a răzbate în inima problemei metafizice rămîne pornirea din concret și menținerea într-o unicitate, care singură mai poate înlesni acele întoarceri sistematice la punctul de plecare care sunt singura verificare cu putință.

Astăzi, după o cercetare de ani de zile a unui «caz», mi se pare verosimilă ipoteza care îmbrățișează totuși toată cultura, anume că din tot ceea ce s-a publicat în două mii de ani nu s-a soluționat teoretic nici un caz de concret psihologic și social. Îndeosebi în, ceea ce numim, științele spirituale, putem afirma că ele nu cuprind decît ipoteze, care vor cădea odată cu imensele rafturi de tomuri în ziua în care un caz concret psihic, neînsemnat ca o frunză față de tot globul împădurit, va fi soluționat. Acel care va «rezolva» un singur caz concret va face pentru cultura omenească ceea, ce, la o scară cu mult mai mică, a făcut Champollion pentru istorie, descifrînd cel dintîi, într-o inscripție care de 2 000 de ani nu mai spunea nimic, numele Ptolemis... Soluția unui singur caz concret ar funcționa ca un cifru universal al culturii. Pînă atunci oamenii, în lucrări erudite ori în

Observînd că nici din experiența practicienilor de teatru, nici din contribuția esteticienilor, marile probleme ale artei teatrului nu s-au văzut limpezite, speranța, pentru dezlegarea lor, se îndreaptă spre un autor care ar putea „să unească în personalitatea sa, deopotrivă, o frecvență a ideologiei și dezbaterilor abstracte

---

convorbiri întîmplătoare, vor continua să folosească termeni ca : artă, artistic, emoție, creație, credință, bunătate, colectivitate, jertfă, imagine, senzație, emoție, vor judeca piese de teatru, cărți, monumente, acțiuni omenești, dar într-un apropo de întîmplări date-n vis, în închegări care se destramă cînd sunt privite atent... Din cînd în cînd, anumite certitudini sunt răsturnate ca peisajul întreg într-o oglindă întoarsă în cărți revoluționare care nu revoluționează nimic, dar care împrăștie miraje care dăinuiesc uneori decenii... Milioane de milioane de școlari au studiat la școală, la psihologie, funcțiunea generală a spiritului : atenția, pentru ca în 1928 Dwelshauwers să înceteze să facă loc în tratatul său Atenției, «căci nu există entitate psihologică răspunzînd la acest termen», spune el ; Rubin, în 1925, face o comunicare la Congresul german de psihologie experimentală despre «nonexistența» atențiunii, pe care Speaxman o declară un «cuvînt gol» etc.

Faptul că asemenea momente sunt posibile arată pe deplin cît de evanescente sunt datele științelor spiritului și întăresc afirmația noastră că niciodată un fapt de asemenea natură n-a fost știut cu adevărat, ci numai bănuieli despre el au fost nu înțelese, fiindcă acest lucru e cu neputință, ci memorate și acceptate provizoriu. O afundare în apele acestor științe (și aceasta a fost aventura noastră) nu va oferi niciodată figura închegată ori un punct stabil, ci numai o viziune subterană, mirifică, mai frumoasă decît cea mai frumoasă priveliște de suprafață cu putință, față de care judecata curentă stă ca un luntraș crezîndu-se pe iaz, fără să bănuie fundul, și e mai atrăgătoare decît orice vis fiindcă adaugă libertatea de a rămîne scufundat în acest univers, oricît mai frumoasă decît orice poezie fiindcă implică lucrul cel mai de preț în univers : *conștiința călăuzită de firul gîndirii.*

În acest sens, cartea de față este, așa cum am spus, o experiență, care trebuie refăcută, socotim, pe cît se poate întocmai. Iată de ce i-am lăsat forma succesiunilor și de ce nici n-am încheiat-o, cînd realizarea conceptului de *prezență* este desigur doar o etapă, orice oprire în concret are însă în ea ceva artificial, căci aici orice moment implică toată experiența, orice pornire în spațiu se pierde la marginile lumii, orice pornire în timp nu se oprește niciodată, și dacă încercarea periculoasă a acestor științe (care încearcă acest petitio principii de necrezut : să explice ceva cu mii de cuvinte dintre care fiecare în parte ar avea nevoie de tomuri întregi ca să poată fi explicat) merită oarecare interes pentru coerența lor aparentă.

Să arătăm deci că geneza acestei cărți este în nedumerirea, în ezitarea noastră apoi, dacă fraza pe care ne pregătim s-o scriem e destul de anodină, dacă actorul X. sau Y. e un adevărat talent iubit de public, de mare folos teatrului românesc. Cînd am căutat să pipăim de aproape înțelesul cuvintelor actor, adevărat talent, public, teatru, am văzut că totul ne scapă și am căutat sprijin unde am crezut că se poate găsi, dinspre întrebarea mai rotundă : Ce este teatrul ? A urmat cercetarea unei părți reduse, dar socotite, atît cît e îndreptățit acest lucru, esențială, dintre cele scrise despre teatru... Rezultatul acestor cercetări e expus cu oarecare dorință de sistematizare pe cîteva direcții principale în cea dintîi parte a cărții noastre. Această parte ar putea fi numită *Istoricul conceptului despre teatru.*

Cea de a doua parte își propune să lămurească întru cît o explicație a artei teatrului poate găsi sprijin în estetica generală (în cea mai mare parte

cu experiența directă a artei dramatice". Camil Petrescu este el însuși un asemenea autor.

Pe parcursul incursiunii sale teoretice vom întîlni rareori definiții. Sînt operate, mai degrabă, *delimitări*. „O idee se definește printr-o serie de delimitări. O delimitare presupune întotdeauna o negație. Viața este contrazicere și luptă cu moartea" [1]. Mulți dintre comentatori vorbesc despre tonul peremptoriu, sentințele ori aprecierile apodictice ale lui Camil Petrescu. În fapt, îndoiala, tatonarea grijulie, neliniștea în fața unei formulări definitive îi caracterizează enunțurile teoretice. În *Modalitatea estetică*, de pildă, un termen cucerit pentru o definiție („producție teatrală") este înlocuit în *Recapitularea aporetică* (cu „reprezentație teatrală"), pentru un plus de accent. În articolele sale teoretice, nu aspiră să exprime sistematic și exhaustiv o teorie a teatrului ca artă și spectacol, ci dorește doar constituirea „unui memento teoretic", a unui „lanț de puncte de reper cu caracter sporadic". [2] Apare însă mereu strădania de-a răzbate pînă la semnificația actului de creație în teatru și, în egală măsură, la cea a receptării acestuia. Sigur că, așa cum spunea chiar autorul cîndva, „îndoiala e bună că ne face mai atenți, ne adîncește sufletește", „știința însă e obiect al îndoielii", totuși dincolo de îndoielile teoreticianului, devine evident lectorului atent că, din parcurgerea comentată a teoriilor contemporane lui și a celor ce l-au precedat, din acceptarea sublimată a definirilor valabile și refutarea celor considerate drept eronate, din dezvoltarea propriei argumentații se naște o atitudine teoretică înlănțuită coerent.

Din această desfășurare de opinii de-a lungul unei jumătăți de veac, răspîndită în gazete și manuscrise, corp aparte face *Modalitatea estetică a teatrului*, singura închegată de autor, care o socotea „cercetare în spirit discriminativ" a ceea ce s-a spus esențial despre reprezentația dramatică. „Nu e propriu-zis o carte de doctrină, ci mai curînd una de polemică... Avantajul unor asemenea lucrări e însă că ne dau coordonatele poziției fixînd, cum am spune, individualitatea mișcării din afară" [3] — caracterizare

și în știința artei, în genere). O mai îndelungă oprire se face pentru expunerea lămuririlor fenomenologice care par cele mai promițătoare.

În cea de a treia parte, renunțîndu-se cu descurajare la găsirea unei soluții care să răspundă neocolit la întrebarea «Ce este arta teatrului ?», ce este arta în genere, și nevoind să renunțăm în nici un caz la această formulare, bănuind pe de altă parte că a fost bine folosită contribuția fenomenologică husserliană, ne propunem să schițăm măcar direcția în care trebuie căutată soluția și, reluînd firul originar, schițăm cîteva concepte noi necesare și ne oprim fără să mai știm dacă vom relua vreodată discuția".

[1] *Teze și antiteze*, Editura Cultura Națională, 1937, p. 305.

[2] *Teatrul*, anul II, nr. 1, ianuarie 1957.

[3] *Teze și antiteze*, p. 223.

făcută volumului unui filozof francez, dar definind exact propria lucrare.[1] În *Modalitatea estetică*, dar, mai ales, în cea *artistică* „pentru o relativă sistematizare a materialului" a adoptat o poziţie fenomenologică, ce i se pare a fi „cea mai rodnică şi cea mai justă în roadele ei din poziţiile estetice de pînă azi.[2] Analizează fiecare noţiune ori formulare utilizată, precizează măsura în care poate fi păstrată pentru propria definiţie, se disociază cînd o socoate superfluă sau o verifică prin alte teorii (cum face cu conceptul de „participare estetică", de pildă, verificat prin psihologism). Acceptă, în multe dintre datele ei, estetica autonomă pentru că a pus în centrul preocupărilor despre artă ideea de valoare ş.a.m.d.

Deşi va folosi mereu termenul de „artă", întîlnim delimitarea dintre *artă* şi *creaţie artistică*. Cea dintîi nu există fiind doar un termen categorial, „există, în schimb, creaţie artistică", „iar aceasta nu poate fi decît spontană, dacă este creaţie autentică"[3]. Ce este arta, în fapt? „Un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare al sufletelor omeneşti, acolo unde ştiinţa nu poate ajunge, şi cu rezultate exprimate aşa cum ştiinţa nu le-ar putea în nici un caz exprima"[4]. Se marchează puterea cognitivă a artei, efectul său asupra psihicului uman. „Arta înseamnă umanitate superioară, adevăr valabil în timp îndelungat".[5] „Este dospire sufletească în tipare eterne şi e cu atît mai de preţ această frămîntare cu cît izvorăşte dintr-o conştiinţă mai complexă şi mai abundentă"[6]. „Arta presupune un suflet dezvoltat complect ca inteligenţă, voinţă şi afectivitate. Presupune o luptă continuă între aceste însuşiri şi mediul înconjurător, pe de altă parte, conflict, de pildă, între inteligenţă şi afectivitate, între pasiune şi voinţă. Conflict între ceea ce făureşte inteligenţa ca himeră şi ceea ce oferă realitatea". „Arta este reacţiune în atitudine".[7]

Nu vom urmări aici incursiunile teoreticianului în fenomenologie[8], nici apropierile şi disocierile de estetica lui Croce, de pildă, ci doar conceptele la care se opreşte.

---

[1] Ne-am însuşit în această prefaţă una dintre opiniile autorului cercetat, care, considerînd că în orice lucrare există pasagii ce concentrează lapidar gîndirea autorului, preferă în textele sale să dea un citat oricît de amplu decît o proprie frază rezumativă ce putea altera „modalitatea spirituală".

[2] Camil Petrescu — *Documente literare*, Editura Minerva, 1979, p. 341

[3] *Lumea*, anul I, nr. 4.

[4] *Teze şi antiteze*, p. 161.

[5] *Excelsior*, anul I, nr. 8, 9 ianuarie 1931.

[6] *Rampa*, anul XV, nr. 3965, 9 aprilie 1931.

[7] *Adevărul*, anul XXXVI, nr. 12.504, 16 octombrie 1924.

[8] Operaţie împlinită în articolul lui N. Tertulian *Camil Petrescu — estetician al teatrului şi cronicar dramatic* din volumul *Perspective contemporane*, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 177—210.

„Arta, spune teoreticianul, implică, în esența ei, ideea de durată", deci „e implicată în opera de artă intenția de a supraviețui." Nu-i vorba de superioritatea unei anumite epoci din posteritate față de contemporaneitatea inaptă uneori să descopere opera de artă, ci de posteritatea fenomenologică.

Este în fiecare o nevoie de exprimare a conștiinței proprii, „sub toate aspectele, în toată structura ei, care ține de însăși nevoia de afirmare și individualizare umană." „Prin urmare artistul năzuiește să-și obiectiveze personalitatea, căci obiectivarea e condiția esențială a existenței." [1] Dar năzuința de a-și obiectiva personalitatea se referă atît la dorința de obiectivare individuală, cît și la instinctul de perpetuare a colectivității de care aparține acesta, „corolar al principiului care cere conștiințe cît mai multe în stare să perpetueze existența în amintire. Nu poate să existe un artist care să nu dorească o cultură capabilă să păstreze imaginea personalității obiectivate." [2]

Între omul îndreptat exterior — omul de știință și cel îndreptat interior spre studiul elementelor vieții psihologice ori spre studiul psihologiei cunoașterii „e cuprinsă toată cunoașterea omenească". Pentru Camil Petrescu „orice cunoaștere este intuitivă, adică reprezintă o realitate unică, e, adică, un moment în concret și nu există decît prin obiectivare, adică prin abstragere din concret" [3], fiind în fond logico-intuitivă, deci fără disocierea (operată de Croce) între modalitățile de cunoaștere. Delimitarea dintre omul de știință și artist se operează abia în teritoriul exprimării, nu al cunoașterii realității. Ambii vor fi dirijați de „luciditatea conștiinței — inteligența care se confruntă cu gîndirea însăși" [4], adică de facultatea de a descifra raporturi noi, existențe noi.

Așadar, din momentul abstragerii din concret începe diferențierea. Artistul se va strădui să obiectiveze momentul cunoașterii păstrîndu-i forma originară și va face astfel *operă de artă*, în vreme ce omul de știință se va strădui, de asemenea, să-l obiectiveze, dar în formule convenționale și va face *act de știință*. „Prin urmare, arta și știința sunt cele două formulări ale obiectului cunoașterii" [5], amîndouă obiectivează inteligența (cunoașterea), iar a obiectiva „înseamnă a da caracter de universalitate și permanență actului psihic". [6] Acolo unde nu există inteligență, dovada ei, „a lucidității intenționate în realizare nu poate fi vorba de artă". „Inteligența se poate înălța deasupra materialului, dar nu se poate

---

[1] *Documente literare*, p. 328.
[2] Ibid., p. 328.
[3] Ibid., p. 328.
[4] Ibid., p. 328.
[5] Ibid., p. 329.
[6] Ibid., p. 333.

lipsi de el. Copacul cu cît se ridică mai sus, cu atît trebuie să aibă rădăcinile mai înfipte în pămînt. Nu există gînditor fără o pătrunzătoare capacitate de intuiţie" [1].

Dar nu este destul ca într-o operă de artă să apară dovezi de inteligenţă, aceasta trebuie să fie de calitate, pentru că numai în cazul unei inteligenţe aplicate poate fi vorba despre artă. Inteligenţa trebuie să existe şi mai departe în actul creaţiei intenţional, şi să apară şi în contemplaţie, iar toate trei presupun existenţa unor semnificaţii, stabilire de raporturi şi implică, deci, cunoaştere.

Prin obiectivare, realitatea cunoscută poate căpăta două expresii : cea logică (simbolică) şi cea artistică (reprezentativă). Sigur că în discuţie intră numai expresia care este într-adevăr capabilă să dea caracter de universalitate şi permanenţă, adică să obiectiveze actul cunoaşterii. La rîndu-i, expresia ajută cunoaşterea iniţială, o controlează, o aprofundează. Teoreticianul stabileşte însă o zonă comună celor două moduri de expresie în „judecata de constatare" şi menţionează totodată că rareori expresiile sînt pur ştiinţifice ori pur artistice, Balzac şi Proust furnizînd, dintre romancieri, argumente.

Dar cînd o expresie este artistică ? „Cînd exprimă un raport efectiv, reprezentativ. Deci elementul expresiei artistice este *comparaţia*, adică traducerea unui moment al realităţii printr-un alt moment cu care să aibă o echivalenţă sensibilă" [2], prin acoperirea completă şi exclusivă a obiectului. Dar nici expresia ştiinţifică, nici cea artistică nu pot fi socotite ca atare în afara *ideii de valoare.*

Aici, intervine conceptul de creaţie care este „facultatea de reconstituire a realităţii interioare şi exterioare" [3], „produs liber determinat al spiritului" [4]. În analiza creaţiei artistice intervine o nouă şi importantă delimitare între *oglindirea obiectivată* şi imitaţie, cea din urmă fiind o „adevărată stare trivială (în sensul axiomatic al cuvîntului) a muncii în artă" [5]. Realitatea nu se poate imita, copiile după natură nu pot fi niciodată nici „fidele", nici „credincioase", nici „perfecte", ci doar falsuri grosolane. Realitatea, „fapticitatea devenirii perpetue este ceva atît de greu de realizat încît Rémy de Gourmont, de pildă, spunea că numai 7—8 oameni, în fiecare veac, văd cu adevărat" [6]. Bineînţeles, însuşi teoreticianul recunoaşte exagerarea lui Gourmont ; afirmă,

---

[1] *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile,* Caietele „Cetăţii literare", 1933, p. 27.

[2] *Documente literare,* p. 35.

[3] *Modalitatea estetică a teatrului,* Fundaţia pentru literatură şi artă, 1937, p. 140.

[4] Ibid., p. 176.

[5] *Documente literare,* p. 379.

[6] *Argus,* anul XXIII, nr. 6165, 26 octombrie 1933.

totuşi, în continuare, că singur artistul vede realitatea. Creaţia este *reconstituire, oglindire obiectivată* prin „luciditate interioară şi joc liber al gîndurilor", singurele în stare să reprezinte *esenţa*, deci să treacă dincolo de simpla redare a obiectului. Oglindirea obiectivată generează caracterul realist al operei, iar „mai toate capodoperele artei, în decurs de 2 500 de ani, au caracter realist, fie în literatură, fie în teatru, fie în pictură şi sculptură, fie în muzică" [1]. Abstragerea din concret şi obiectivarea ei nu au nimic de a face cu imitaţia. Teoreticianul se întreabă totuşi : „Ce se imită atunci, fiindcă în definitiv în artă procesul imitaţiei este totuşi aproape normal ?" [2] Formularea bergsoniană „în artă se imită datele practice, raţionale", Camil Petrescu o aplică la teatru, în care „se imită operele anterioare, se imită la nesfîrşit în *cópii* (de data aceasta în sens precis) alte *reproduceri anterioare* după realitate (cîtă reproducere e şi cum e posibilă) cu o îndemînare de grade diferite, cu mici modificări care dau iluzia originalităţii, cu anumite sporuri compozite, cu un anume coeficient efectiv care se numeşte stil personal — stilul fiind în genere, în sensul în care e privit azi, semnul negativ al creaţiei, după opinia noastră" [3]. Imitaţia în sine este un nonsens, pentru că, susţine Camil Petrescu, „nu poţi imita decît ce găseşti în tine însuţi, iar în tine însuţi nu găseşti decît un absolut psihologic şi o lume de formule, poncife, clişee moştenite social pentru a realiza o lume exterioară" [4].

Dacă refuză ideea de imitaţie a realităţii, care este raportul operei de artă cu lumea înconjurătoare ? În primul rînd, sînt stabilite două moduri unice de documentare ale artistului „introspecţia şi observaţia mediului cît mai obiectivă cu putinţă" [5], iar într-un articol din 1956 formulează : „Opera de artă este reflectarea, desigur spontană, dar cît mai fidelă, a lumii în conştiinţa artistului şi recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice într-un proces reconstitutiv foarte greu de explicitat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se vădesc, ceea ce numim, atitudinea şi spontaneitatea subiectului. Numai atunci cînd opera de artă dă impresia evidentă că este o reflectare adîncă, că răsfrînge lumea cît mai mult pe toate dimensiunile ei, aşa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivităţii în actul cunoaşterii, act care apare dedublat în creaţia artistică" [6]. De la începuturile „încercărilor" sale în artă, a pus accentul principal nu pe originalitate, ci pe autenticitate, adică pe ceea ce a numit *substanţă*, însemnînd „complex de semnificaţii" sau mai detaliat „materia considerată

---

[1] *Teatrul*, anul I, nr. 4, septembrie 1956.
[2] *Modalitatea estetică...*, p. 81.
[3] Ibid., p. 82.
[4] Ibid., p. 33.
[5] *Teze şi antiteze*, p. 327.
[6] *Teatrul*, anul I, nr. 1, aprilie 1956.

din momentul începerii procesului dialectic și al salturilor calitative" sau „ierarhia calității în istorie", sau „aspectul concret al esenței procesului istoric", nuanțări pe care le efectua într-un articol din *Contemporanul* [1] în martie 1957. Conform principiului autenticului i se atribuie fiecărui element structura întregului.

La nivelul imitației nu poate fi întîlnită arta. Cînd intervin însă valorile personalității artistice, care se introduc și în momentul abstragerii din concret (deci la nivelul obiectului reprezentat), și în conținutul concepției artistice, ambele în interferare funcțională, poate fi vorba de creație de artă. Deși vrem să urmărim opiniile lui Camil Petrescu despre procesul receptării operei de artă ceva mai departe, vom marca aici doar ideea conform căreia „momentele obiectivate ale concepției artistice ne constrîng să realizăm aceeași concepție, să luăm aceeași poziție ca și artistul, să realizăm virtualitățile din noi" [2]. „Acțiunea concepției artistice — care e în sine ireală — e ridicarea Eului participant în sfera în care, în viața obișnuită, îi sunt inaccesibile" [3], aceasta pentru că în acțiunea sa asupra noastră concepția artistică apelează la ceea ce există în noi ca valori pozitive.

Întorcîndu-ne acum la obiectivitate în procesul prealabil de cunoaștere și în cel de creație, să o urmărim în raportul său cu subiectivitatea și în denaturarea sa : obiectivismul. Din lumea exterioară și din universul interior, eterogene în actul cunoașterii, artistul adevărat reflectă cu spontaneitate „pe dimensiunile adînc structurale, cu perspective dincolo de prezent" [4]. Chiar opera lirică păstrează „o anumită obiectivitate, din structuri interioare, căpătînd astfel o valabilitate extinsă" [5]. Subiectivitatea nu poate duce decît la arta formalistă, în toate formele ei manifeste din istoria culturii (naturalism, suprarealism, academism, expresionism și celelalte), iar ingerințele sale „tulbură adeziunea". „Obiectivitatea apare ca o izbîndă, uneori după multă trudă, a oglinzii conștiință" [6] și se întîlnește destul de rar, numai la marii artiști, deoarece, oricît s-ar dori de obiectivă, conștiința împrumută imaginilor reflectate propriile defecte. „Biruința asupra subiectivității cere o excepțională spontaneitate, o conștiință a propriilor deficiențe și insuficiențe, o dorință sinceră de depășire, ca și puterea de a le învinge, pentru ca astfel să se realizeze o mai adecvată reflectare în conștiință a lumii exterioare, prin această eroică înfrîngere a subiectivității" [7].

---

[1] *Contemporanul,* nr. 543 (9), 1 martie 1957.
[2] *Documente literare,* p. 314.
[3] *Documente literare,* p. 314.
[4] *Teatrul,* anul I, nr. 1, aprilie 1956.
[5] Ibid.
[6] Ibid.
[7] Ibid.

Poziția subiectului asupra obiectului ne dă sensul originalității și personalității [1] în artă. Reala originalitate este un moment unic și include în sine posibilități care, depășind, și, de multe ori, contrazicînd, normele și chiar valorile curente, reprezintă o viziune proprie care se refuză oricărei măsurători cu etaloanele știute. Este vorba de originalitatea personalității, nu de efortul acesteia de obținere a unei originalități în operă. Cea din urmă este socotită — alături de stil, armonie și perfecție — o falsă valoare în artă, este obsesia permanentă a unei arte revoluționare de a da opere care să nu mai semene cu nimic din ceea ce a fost, făcîndu-se din această neasemănare criteriul valorii. Camil Petrescu nu neagă că „arta este înainte de toate experiență, încercare", dar condamnă goana după originalitate cu orice preț. „Noutatea este într-adevăr o valoare ortologică și ea e, în realitate, o nouă prezență concretă, o zonă nouă din concret, anexată cunoașterii, și originalitatea ei este originalitate-autenticitate. În acest sens este o viziune originală, dar aci trebuie să se țină seama de dimensiunea substanțialității" [2]. Autenticitatea, la rîndul său, presupune neapărat substanțialitate, ambele fiind de fapt moduri de existență ale obiectului. „Autentic ni se pare — spune scriitorul în prefața la volumul său *Teze și antiteze* — tot ce e omogen și solidar structural, în așa măsură încît permite, într-un act de *inducție*, identificarea întregului structural (chiar cînd acesta e mai mult decît suma părților) pornind de la parte, firește cu posibilitatea de a deduce într-o operație inversă partea din întreg" [3]. O scurtă îndepărtare de la firul principal pentru a lămuri, în chip de paranteză, noțiunea de obiectivism derivată de autor din subiectivitate : este socotită „un efect al carenței obiectului real, prin ignorare", adică o inaptitudine a conștiinței de a stabili raporturi cu realitatea în plan substanțial. „În procedeele obiectiviste aptitudinea de a oglindi a conștiinței este aproape nulă și deci nul este și procesul de creație artistică" [4]. Ideea de creație va fi un concept opus mecanismului. Ea cere răgaz, viziune interioară, „o acaparare sufletească totală", un ritm, o integrare în lumea exterioară sau interioară sau, cum citim în altă parte, „aplicație, încordare, control și informație, uitare de sine, lipsă de vanitate puerilă și, mai ales, voință crîncenă" [5]. Creația autentică cere artistului și aduce receptorului de artă „unitate în simțire", iar orice fapt artistic este în același timp fapt social și judecată de valoare, esențialul artei rămînînd libera manifestare a personalității, asu-

---

[1] „Personalitatea apare prin revelație, nu prin originalitate" scrie în altă parte.
[2] *Știința substanței* mss., p. 558.
[3] Ibid., p. 16.
[4] *Teatrul,* anul I, nr. 1, aprilie 1956.
[5] *Teatrul,* anul II, nr. 2, februarie 1957.

pra căreia ni se dă următoarea deslușire : „O mare luciditate interioară, o mare luciditate proiectată în afară dovedește intensitatea și imperiul conștiinței, o lucidă dominare a instinctelor, o năzuință spre spiritualizarea transcendentală alcătuiesc acel atribut al Eului care e personalitatea". [1]

Dar unde este locul societății în raport cu personalitatea artistului ? Într-un articol din *Lumea* lui George Călinescu (din 4 noiembrie 1945) scriitorul precizează : „Unui artist adevărat nu-i poate fi indiferent socialul din care opera sa își trage seva... Indiferent față de opinia critică în ceea ce privește opera sa, el trebuie să participe la toate frămîntările actuale și trebuie să încerce toate valențele ameliorării. Sub latura etică și pragmatică, măcar în ceea ce privește politica restrîns culturală, el are îndatoriri cărora nu li se poate sustrage" [2]. Iar mai tîrziu, în 1956 subliniа : „Artistul are obligația de pătrundere a realului, comandamente morale și sociale, fără care opera lui rămîne simplu naturalism obiectivist" [3].

În relația artist-operă de artă apare la Camil Petrescu o delimitare importantă, și mereu subliniată, între *imaginație* și *fantezie.* „Surogat de imaginație a pauperului intelectual" [4], fantezia lucrează doar cu elemente știute, se păstrează „în toate invențiile sale la nivel de naivitate și rămîne doar o facultate ajutătoare. În timp ce artiștii care au imaginație sunt genii creatoare, cei dotați cu fantezie rămîn doar diletanți ai gîndirii". Cum se marchează însă delimitarea ? „Cînd operațiile în imagini dau rezultate adecvate, adică atunci cînd se realizează o prezență concretă e vorba de imaginație, iar cînd operațiile cu imagini se fac dialectic, tautonom, avem ceea ce se numește fantezie" — aflăm din *Știința substanței.* [5]

Un capitol aparte în preocupările sale îl constituie receptarea operei de artă, moment pe care îl numește „participare estetică", deși nici acest termen nu i se pare a acoperi complet procesul, pentru că subordonează „prea intens reacția estetică". În *Fenomenologia trăirii estetice* îi stabilește un triplu caracter, fiind „rezultanta a trei momente : a) e provocat de un obiect, b) presupune o reacție c) reacția e întovărășită de conștiința de valoare" [6], cu condiția să fie vorba de o valoare autentică efectivă de artă. Nu poate fi vorba de o participare estetică în afara conștiinței de valoare a obiectului, dar și a emoției în același timp. „Emoția ar-

---

[1] *Documente literare,* p. 327.
[2] *Lumea,* anul I, nr. 7.
[3] *Teatrul,* anul I, nr. 1, aprilie 1956.
[4] Revista *Teatrul Național,* septembrie-octombrie 1944.
[5] P. 584.
[6] *Documente literare,* p. 340.

tistică este identificarea unei inteligențe într-un obiect producător de emoții"[1] (inteligență=personalitate) sau mai lapidar: „Emoția artistică[2] este luciditatea în trăire"[3] (luciditate = prezența conștiinței, inteligenței). Apariția permanentă a noțiunilor de inteligență și luciditate este legată de introducerea la fel de constantă, ca o derivată implicită, a conștiinței de valoare. Astfel se ajunge la definirea participării estetice ca „emoție dezinteresată, condiționată de conștiința unei valori artistice"[4].

Esența actului de trăire estetică este credibilitatea. Dacă acestă credibilitate dispare, trăirea nu mai are loc.

O altă delimitare importantă o constituie cea dintre *emoția artistică* și *emoția cenestetică*, adică plăcerea pe care o provoacă pseudo-expresia kaleidologică, adică frumosul. Autorul exclude frumosul dintre aspirațiile și criteriile artei autentice, considerîndu-l mediocru („de la Wilde la Paul Valéry, calofilia e semnul mediocrității pretențioase" scria într-o notă din *Teze și antiteze*). „Pe cînd emoția artistică are o valoare substanțială și obiectivitate, pînă la un *soi de universalitate și eternitate concretă*, emoția cenestetică este subiectivă și trecătoare de vreme ce a dispărut convenția de valoare" (*Știința substanței*, p. 214), convenție care este, în fapt, moda. Pentru a ne lămuri deplin să urmărim parte din lista „grupului kaleidologic" (întocmit tot în *Știința substanței* p. 212) care, pornind de la aceleași date cu arta autentică, evoluează spre valorile kaleidologice (cele natural kaleidologice nu sînt datorite unui efort de cunoaștere și n-au semnificație, fiind de tipul: gheața pe fereastră, coloritul vegetal, valurile, norii, cîntecul păsărilor, cristalele etc.). Așadar: a) imaginea evoluată tautonom dă *fantezia*, b) culoarea dă *pictura pură*, c) linia, forma și volumul dau tautonom *ornamentul*, d) sunetul dă *muzica pură*, e) vorbirea în vers dă *poezia pură*, f) scrisul dă *caligrafia* și tiparul ne dă evolutiv *presa*, g) actul fizic, evoluat în subspecie, dă *virtuozitatea* și *acrobația*, h) jocul actorilor, evoluat în subspecie, dă *teatrul pur* (analizat în *Modalitatea estetică...*), i) actul politic evoluează sistematic în *utopie*.

Legile frumuseții sînt iluzii dirijate de cenestesie și formează, după opinia teoreticianului, o disciplină cu totul separată de artă, numită *Cenestetica*. Din păcate, publicul recepteazǎ mai degrabă valorile cenestetice decît cele de artă autentică.

Coincidența de calitate, în opera de artă și subiectul receptor, rămîne însă un deziderat pentru mai tîrziu, pentru ziua cînd va

[1] *Documente literare*, p. 341.

[2] „Emoția artistică" este termenul folosit pentru emoția creatoare a artistului, „participarea estetică" este termenul destinat receptorului de artă.

[3] *Documente literare*, p. 341.

[4] Ibid., p. 346.

exista coincidență între „esența artei și ceea ce publicul crede că e artă“ [1].

*

Quidditatea reprezentanței dramatice viza ca primă demonstrație apartenența la aceeași artă a teatrului, filmului, radioului și chiar televiziunii ale cărei începuturi (deși le cunoștea vag — ne aflam doar spre sfîrșitul anilor '30) îi păreau că anunță posibilități spectaculare dosebite. „O singură artă — arta întîmplării, trăirii în prezența spectatorului — care diferă însă în formele ei prin servitudinile care i se impun“ [2], dar sînt unite prin aceeași esență, aceeași trăire dirijată și totuși întîmplată. Căutarea acestei esențe poate fi desprinsă atît din lucrările sale cît și din articolele de „întemeiere teoretică“ (delimitate de autor de cele de „critică“). În *Modalitatea estetică a teatrului* sînt urmărite istoric încercările de precizare a esenței teatrului, incluzînd propria aspirație spre o delimitare exactă, dar mărturisește a nu fi dobîndit „un concept, valabil formulat, care să traducă adecvat această esență“ [3], rămînînd chiar cu impresia că gîndirea științifică, la data aceea, nici nu-l putea dobîndi. Cauza : imposibilitatea de a defini una dintre arte atîta vreme cît însăși natura și specificul artei în genere rămîn subiect de controversă. Teoreticianul se oprește la o soluție proprie, pe care nu o consideră, însă, deplin elucidantă. „Noi socotim, scrie Camil Petrescu, termenul *artă* acoperit cu termenul *valoare* și deci procedăm după uzul *critic* al culturii substanțiale“. [4]

Teatrul, ca și celelalte arte, este o modalitate de obiectivare a gîndirii concrete și o modalitate expresivă a instinctului de obiectivare sau de expresie sau de afirmare (întîlnim toți cei trei termeni în *Știința substanței*), care apare ca motiv biologic al culturii. Teatrul este o structură simfonică în care sînt reluate și implicate toate modalitățile artistice (text, corpul actorului, înscenare plastică, muzică ș.a), uneori cuprinzînd și improvizare, adică obiectivarea prin capacitatea de inspirație, ca în cazul Commediei dell' Arte. Artă de sinteză, teatrul, în toate componentele sale, are ca specific acest motiv al obiectivării care e reluat într-o mulțime nedefinită de grade și implicații diferite.

Pentru ca drumul spre limpezirea noțiunilor să fie simplificat, desparte întrebarea „ce este teatrul ?“ de întrebarea „ce este arta teatrului ?“, despărțire justificată de opinia că „un spectacol de teatru, producția unui actor sunt desigur momente de teatru, dar

[1] *Documente literare*, p. 352.
[2] Ibid., p. 355.
[3] *Modalitatea estetică...*, p. 166.
[4] Ibid., p. 167.

nu sunt totdeauna momente de artă“ [1]. O primă definiție a teatrului întîlnim în *Modalitatea estetică...* și sună astfel : „Teatrul este un spectacol organizat, adică este o exhibiție al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în fața unei asistențe numeroase în genere convocate“ [2]. Pe parcurs, „spectacolul organizat“ va fi înlocuit de termenul „producție teatrală“, pentru ca mai apoi să folosească pe cel de „reprezentație teatrală“, „avînd un caracter de reproducere“ accentuat.

În cîmpul reprezentației teatrale (aflăm din *Modalitatea estetică...*) s-au perpetuat „două moduri de a fi istorice“ : „reprezentarea unui text“ și „liberul exercițiu teatral al omului teatral“, cărora li s-au adăugat apoi „producția actorului“ („fuziune între text și spontaneitatea creatoare corporală a interpretului“) urmată de „conceptul unei reprezentații teatrale în care valorile optice, mai tîrziu, și cele acustice, să fie apreciate pentru ele însele“. Toate acestea sînt deci doar moduri de a fi istorice, ca și formula teatrului integral care exclude primatul vreunuia din elementele spectacolului într-o dăruire echilibrată de contribuții, „într-o colaborare organică“ — soluție, de fapt, empirică. Dar, cum spunea Camil Petrescu și mai sus, nu fac posibil un caz concret care să poată lumina asupra esenței teatrului, antinomia *convenție-adevăr* anulînd cazurile concrete, chiar cele mai limpezi. Cînd filozofia va răspunde ce este adevărul realității exterioare și ce este adevărul artistic, atunci se vor soluționa probabil și interogațiile legate de artă și teatru, crede autorul. Pînă atunci însă rămîne ca ideea de valoare și conceptul de teatru să fie inseparabile („în judecata condiționată substanțial“), pentru a ne apropia de arta autentică.

În cadrul conceptului de spectacol sînt dosebite trei categorii în funcție de ceea ce se oferă spectatorului : o întîmplare reală sau o acțiune simbolică sau o ficțiune concretizată. În cazul întîmplării reale, „obiectul e căutat în simpla lui prezență, interesul spectatorului fiind orientat către reprezentarea în sensul ei existențial“ [3], în acțiunea simbolică, „actul esențial nu e trăirea cu modalitățile ei, ci adaosul fenomenologic al simbolului“ [4], ficțiunea concretizată este chiar reprezentația teatrală.

Reprezentația teatrală nu poate fi desprinsă de ideea de *dramatic*, iar acesta la rîndu-i nu poate exista decît legat de destinul uman. „Act dramatic în afară de prezența umană și cea antropomorfică nu există“ [5]. Aici este locul unei delimitări esențiale : între *act* și *acțiune*. „Teatrul este act. Acțiunea este altceva. Actul

---

[1] *Modalitatea estetică...*, p. 168.
[2] Ibid., p. 23.
[3-4] *Documente literare*, p. 359.
[5] Ibid., p. 360.

e în conștiința tradusă, acțiunea este automată“ [1]. Cum vedem, refuză ideea acțiunii ca esență a dramei, pentru a pune în loc „actul de prezență“, nu simplă prezență umană, ci *prezența conștiinței*. Interesul este stîrnit doar de soarta omului în genere și a „semenului consecutiv“ [2]. Nu trebuie uitat că structura omului ca om contribuie la structura spectacolului.

Istoria artei spectacolului a identificat textul cu spectacolul, iar drama s-a tradus prin acțiune, confuzie care a dus, după opinia lui Camil Petrescu, la falsificarea criteriilor dramaturgiei. Ca urmare, dramaturgi ca Scribe și Dumas au deținut afișele în detrimentul unui Alfred de Musset al cărui teatru nu era de acțiune. Este și aceasta o consecință a „supraevaluării unei esențe inadecvat privite“ care mai totdeauna duce la abateri în evoluția artei. În *Nota regizorală* ce completează *Addenda la falsul tratat,* dramaturgul are un deziderat ce poate părea paradoxal : cere regiei mai multă atenție în urmărirea intențiilor cuprinse în paranteză decît textului propriu-zis. Și se explică : „Socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum mi se pare că se crede îndeobște, cuvîntul nefiind, cu alte cuvinte, decît completarea actului și întru cît este el însuși act. Sperăm că prin «acte» nu se înțeleg, firește, acte elementare, «acte naturale», ci actele vieții substanțiale“ [3]. Ce reprezintă însă aceste arte ? Aspirația de a reconstitui o altă trăire — în planul creației dar mai ales în cel al receptării, de-a descoperi o *trăire similară*. Cînd interesul este doar pentru *trăirea efectivă* care implică *neprevăzutul* (riscul), ne aflăm în fața semnului cel mai rudimentar (vezi interesul pentru întrecerile sportive, luptele de tauri, execuții etc.). *Trăirea similară* va fi pragul spre receptarea teatralității. În ceea ce privește interpretul, acestuia i se atribuie *trăirea dramatică*, etapă spre *trăirea reală* (la care vom reveni mai tîrziu).

Realitatea strict existențială și realitatea adăugată dau obiectul spectacolului, în cadrul celei din urmă transformîndu-se *actul prezenței* în *valoare*. „Interesul dramatic și dorința de a trăi valori sunt corelate sau conjugate în funcțiunea personalității, luînd formele cele mai variate....“ „În formă purificată este trăirea și crearea de valori culturale — în corelatul activ, și cunoașterea lor — în corelatul pasiv. Esențial e aici și faptul că valorile sunt, în concret, indicii de trăire.“ [4]

Mai toate textele volumului de față cuprind referiri la incapacitatea celor care se ocupau de arta teatrului „de a diferenția

---

[1] Ibid., p. 364.
[2] Ibid., p. 360.
[3] *Teatru,* Fundația pentru literatură și artă, 1947, vol. III, p. 523.
[4] *Documente literare,* p. 369.

factorii unui spectacol", ei fiind, în primul rînd, bîntuiţi de „teama de public", declarînd periodic „crize" cu justificările cele mai variate (frecvent, repertoriul purta principala vină). De aceea sînt ezitări în alegerea pieselor, există tendinţa de a repeta un succes, se nasc spaime dezagregante în jurul premierelor. Teoreticianul, ce va deveni cu vremea director de teatru, stabileşte un raport în care numai linia are valoare aritmetică, restul respiră imponderabilul. Raportul constituie factorii unui spectacol :

$$\frac{\text{piesă ; actori ; atmosferă + credibilitate}}{\text{vreme}}$$

Despre primul element spune ritos : „o piesă jucată nu e un text, e un spectacol". Deşi aparent truism, această notaţie de prin 1932 rămîne totdeauna în actualitate atîta vreme cît critica dramatică analizează şi acum compartimentat spectacolul, iar textul reţine, adeseori, integral atenţia. Textul nu se poate bănui într-un spectacol — identificarea este teoretic exclusă, acesta constituie o nouă entitate, o „totalitate concretă".

Deşi în articole, vizînd atitudinea abuzivă a unor regizori faţă de textul dramatic, s-a pronunţat ades pentru primatul textului, atitudinea sa este infinit mai nuanţată. În primul rînd, porneşte de la ideea că textul scris „apare ca un principiu de economie a experienţei şi a creaţiei, e adică un fenomen cultural în sensul specific al cuvîntului" (cultura e economie a experienţei interne), e o necesitate deci, în chiar lupta artei teatrului cu caracterul său efemer. („Opera literară, piesa de teatru, tabloul, monumentul, partitura vor fi judecate temeinic de posteritate. *Spectacolul este artă actuală cu deosebire*" [1].)

În conceptul conjugat teatru-text, relaţia a fost adeseori dezechilibrată prin accentul excesiv asupra textului, ori, un text „nu e niciodată complet, căci el nu e decît şirul gîndit şi vorbit. Cel mai genial text, cel shakespearean, este lipsit de carnaţia gestului, de expresia ochilor, de prezenţa trupului, a mişcării fizice, de tot ceea ce e dat viu în această clipă şi în acest loc" [2]. Într-una din notaţiile răzleţe, care trebuiau incluse în *Modalitatea artistică*, împotrivirea la dominaţia textului este şi mai decisă : „Obsesia textului se cade înlăturată." Esenţial pentru spectacol, el nu este suficient. Completarea ar trebui să vină din *textul complimentar gîndit*, ce putea, principial, să fie cuprins între parantezele dramaturgului, dar a rămas, în genere, nescris. Un spectacol este o totalitate a concretului, cu un număr infinit de accente şi completări subsidiare care lasă un spaţiu uriaş de desfăşurare regiei. Deşi afirmaţia despre primatul textului revine ades, formularea spectacol = concept conjugat teatru-text pare a cuprinde şi fixa

[1] *Lumea*, anul I, nr. 7, 4 noiembrie 1945.
[2] *Teatrul*, anul II, nr. 1, ianuarie 1957.

nuanțările teoreticianului. Sînt incluse astfel toate momentele rodnice ale procesului de creație din totalitatea concretului numită spectacol, există posibilitatea reținerii „caracterului originar al spontaneității creatoare“ cuprins în text, căruia i se adaugă truda și inspirația celor ce-l aduc pe scenă.

Exigentul critic a spus „nu“ teatrului de idei, „nu“ teatrului care transpune teorii științifice sau semiștiințifice, „nu“ teatrului simbolist, materialist, expresionist. Un singur „da“, nedezmințit de însăși creația sa, pentru teatrul de cunoaștere, un teatru de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conștiință, implicit, un teatru despre oameni. Orice om este mai interesant în realitatea lui decît mii de idei. „Teatrul nu este și nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni.“ [1] „Dar oameni e greu să creezi. Pînă acum nu avem decît doi mari creatori de oameni: Dumnezeu și Shakespeare.“ [2] Pentru a-ți închina scrisul teatrului de cunoaștere este nevoie de consecvență, de răspundere, de disociere de toate prejudecățile literare. Ideologia aparține autorului, se infiltrează în structura personajului ca o notă de superioritate, dar „purtată ca un placat în vîrful unui băț, duce în teatru la dureroase înfrîngeri“ [3], iar autorul piesei construite pe „întîmplările ideilor“ își mărginește destinul în timp și ca audiență. Camil Petrescu nu crede în perenitatea ideilor. „Se învechesc și se demodează“, „nici o idee n-a rămas neclintită în viața omenirii“. În piesele de debut, îndeosebi, este urmărită mai întîi o idee, începătorii avînd totdeauna „ceva de spus“; pentru a expune ideea va fi imaginată o acțiune în jurul ei, iar fiecare personaj capătă obligația scenică de a întruchipa ideea ori opusul ei — semn deplin de imaturitate artistică. În plus, cine vrea să dovedească prea mult ori cu tot dinadinsul, nu dovedește nimic.

Subiectele trebuie căutate în straturile superioare ale vieții umane. Doar o structură sufletească deosebită, cu vigoare, cu adîncime, cu complexitate își are locul în piesa de teatru. Personajul-personalitate este idealul său dramatic. Dramaturgia pirandelliană păcătuiește, după opinia sa, tocmai din incapacitatea de-a avea personaje-personalitate. Pirandello s-a mărginit doar la maladiile personalității. Dealtfel, autorul italian este un constant termen negativ de exemplificare.

Și în dramaturgie imitarea realității este repudiată. Conținutul psihologic are rațiune de existență dramaturgică. „Drama unui personaj de teatru este chiar viața lui. Restul e neant. Drama lui Hamlet e conflictul existenței lui cu cei care îl înconjoară, cu gîndul lui însuși. Un personaj de teatru se definește viabil prin

---

[1] *Cetatea literară*, anul I, nr. 1, 19 decembrie 1925.
[2] *Argus*, anul XIV, nr. 3196, 15 decembrie 1923.
[3] *Rampa*, anul XVI, nr. 3965, 9 aprilie 1931.

întîmplările care îi formează drama. Dacă drama e concepută, realizată complet, personagiile sunt realizate și ele" [1].

Camil Petrescu intenționa la un moment dat să întocmească „un mic și autentic tratat" pentru uzul autorilor dramatici, destinat înarmării acestora cu știința de a construi formal o piesă. Era aici o altă ironie a scriitorului, căci datele se opreau la industria teatrală și tehnica ei, nicidecum la arta teatrului. În fapt, nici nu crede în necesitatea respectării unor reguli de compoziție dramatică. Idealul său dramaturgic, Shakespeare, depune mărturie tocmai împotriva unor asemenea reguli prin întreaga sa creație. Tot o piesă shakespeareană — *Richard al III-lea* — îi folosește pentru menționarea unei alte delimitări : cea dintre *teatral* și *dramatic* în text, nu în spectacol. Pornind de la convingerea că nu poate exista personaj real fără ciocnire de tendințe în structura sa psihologică „fără de care nu există realitate, cum nu există lumină fără rețele întunecate care să-i dea contur" [2], remarcă inexistența acestora în textul analizat. Richard și celelalte personaje n-au o viață interioară, nu cunosc drame, deci nu este viață pe scenă. În schimb, pe scenă este teatru („e cea mai teatrală lucrare din cîte există în literatura universală" [3]). Fiecare scenă este o mică piesă de teatru rezumată, cuprinde, așadar, o acțiune condensată ca o „demonstrație uluitoare, un breviar plastic despre esența teatrului". „E o expoziție care depășește posibilitățile omenești, care situează încă o dată pe Shakespeare într-un soi de absolut" [4]. Dramaticul, în schimb, este înainte de toate un sistem de raporturi — sînt raporturile cunoașterii ce trebuie examinate de autor și restiutite publicului. Piesa de teatru, ca și filmul, ca și romanul, se bazează pe conflicte intense în zona superioară, dar și pe caractere puternice. Înfățișarea obiectivă a personajelor (fără laudă sau condamnare) este cerință liminară. Judecata asupră-le vine doar din cunoaștere și expunere obiectivă și este proporțională cu rezultatele cunoașterii și realizării.

Cum aceste cerințe sînt rareori împlinite, criticul, din istoria dramaturgiei, reține doar doi creatori : Shakespeare și Ibsen, „doi uriași, pe care nu-i ajung decît cei care se cațără pe ei". Nici chiar Bernard Shaw, care transformă în materie dramatică principalele probleme ale timpului și ale cărui preocupări sînt fundamentale, nu poate fi alăturat acestora decît de un privitor cu ochi slabi „ce confundă un glob electric cu un astru". Dar prin ce rămîn piesele „astrului" ? În primul rînd prin „adevărul operei". Shakespeare este „martor că la 1600 oamenii au gîndit despre oameni așa cum gîndim noi în intimitatea noastră, că în fața

[1] *Teze și antiteze*, p. 364.
[2, 3, 4] *Argus*, anul XXIV, nr. 6254, 14 februarie 1934.

spectacolului vieții au simțit ceea ce simțim noi“ [1]. Considerațiile lui despre virtute, onoare, despre patimile omenești, despre caracterul oamenilor sînt mereu actuale. Prin *Hamlet* se atinge culmea gîndirii omenești în artă ; „este una dintre puținele drame absolute“, „cea mai substanțială dintre toate“. Drama shakespeareană îi apare ca exemplu definitoriu pentru drama autentică, în care există „o cauzalitate dramatică absolută, adică imanența conștiinței... în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul, în esența lui [...], este în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentații. Nevoia de absolut este aici întoarsă de la exteriorul teoretic la conștiință în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte“ [2]. În cazul lui *Hamlet* nu se va mai opera și delimitarea dramatic-teatral. Piesa este „prototipul dramatic“, dar și „cea mai teatrală operă“.

În opera lui Ibsen culmile sînt atinse de *Rața sălbatică* și *Hedda Gabler*, socotite de critic capodopere de construcție intelectuală și artistică, de o incomparabilă organizare psihologică. La alt mare nordic, Strindberg, va descoperi intuiția tranzițiilor, fără de care arta e imposibilă. „În fond, deosebirea dintre teatrul fals cerebral și teatrul intelectual stă tocmai în acest bilanț al tranzițiilor“ [3]. Cînd întîlnește „adînca umanitate“, chiar pentru Pirandello, prea adeseori repudiat pentru textele sale („simple schițe dialectice“), are cuvinte admirative.

Prin *Revizorul* gogolian își formulează exigențele față de comedie, textul fiind în același timp comedie de intrigă, de moravuri și de caracter, cu o acțiune gradată și ingenioasă, pitoresc în atmosferă și cu caractere precis conturate, „poate una dintre cele mai complete comedii din cîte s-au scris“ [4].

În Caragiale, pe care-l situează alături de Molière în cultura universală, vede „temeiul teatrului romănesc“ luat ca teatru în completul lui, nu numai ca literatură dramatică. Printre vîrfurile dramaturgiei naționale este așezat și *Apus de soare*, țesut cu „o nepămîntească măreție epică, în sensul în care e luat acest cuvînt cînd vrea să exprime o transcendență“. „Drama istorică, după opinia lui Camil Petrescu, ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă, care-i invocă prețuirea din nelimitarea funcției artistice“ [5], ceea ce corespunde integral piesei lui Delavrancea. Gustul precis și intuiția îl fac pe critic să salute de la premiera absolută *Domnișoara Nas-*

---

[1] *Argus*, anul XXV, nr. 6740, 27 septembrie 1935.
[2] *Teatru*, vol. III, p. 505.
[3] *Argus*, anul XVI, nr. 3615, 13 mai 1925.
[4] *Argus*, anul XV, nr. 3428, 25 sept. 1924.
[5] *Teatru*, vol. III, p. 513.

tasia şi *Titanic Vals*, de exemplu, cu aplauze de care nu se vor bucura alte piese ale aceloraşi autori inconfirmate de timp. Dacă recunoaşte în *Meşterul Manole* o dramă de „puternică intensitate şi cu adevărat substanţială", restul teatrului blagian este considerat „verbalism facil". Nu contestă posibilitatea de-a exprima dramatic un mit, dar „trebuie găsite acele căi de viaţă şi de moarte care merg în adîncul omenesc (nu în sus, verbal, ca zborul păsărilor), pînă unde dai de principiul existenţei, unul, acelaşi cu cel de la capătul nopţii prelungite la nesfîrşit... Trebuie să cobori în om atît de adînc încît să regăseşti existenţa dincolo de el". „Ca să transfigurezi, *creînd oameni*, existenţă în mit, îţi trebuie darul lui Shakespeare (gîndiţi-vă la *Cum vă place*)" [1].

Este de-a dreptul inexplicabilă însă neînţelegerea ce-o vădeşte faţă de teatrul cehovian. Bogăţia psihologică din *Pescăruşul* şi *Livada cu vişini* s-ar reduce, după critic, la o „formulă farmaceutică", specifică „repertoriului de duzină rusesc" cu abuz de poncife şi clişee şi marota detaliului caracteristic şi a gestului expresiv" [2]. La fel de dur îşi manifestă contrarietatea şi faţă de dramaturgia lui Schiller. Drama *Hoţii* va fi cea mai incriminată: „toată pastişe şi clieşee în gustul timpului, pastişată şi răspastişată şi ea la rîndul ei", „o monstruozitate de verbalism", pe care a imitat-o şi Hasdeu în *Răzvan şi Vidra*, la rîndu-i considerată „melodrama naţionalistă", „monument de fals gust, retorism şi încărcătură dramatică" [3]. Dacă mulţi autori oarecari au fost trataţi cu destulă îngăduinţă, verbul se aspreşte la contactul cu teatrul lui Victor Eftimiu al cărui succes facil îl agasează evident, a cărui dramaturgie nu i se pare posibil de reţinut. „Zei şi zîne, scrie Camil Petrescu despre feerie, păpuşi şi fanţi, vîrcolaci şi silfide, întotdeauna alcătuiesc o literaură facilă care nu înseamnă mai nimic pentru tezaurul cultural al unui popor" [4], după cum „piesele în versuri aduc a coroane artificiale" ş.a.m.d. — refuz al autorului şi al genurilor abordate. Cînd delimitează „autorul" („care cunoaşte meşteşugul dramatic") de „omul de teatru" („care nu ştie să facă o piesă — dovadă că nu i se pot relua cele mai multe din «marile triumfuri» —, dar ştie să-şi organizeze un succes"), Victor Eftimiu este aşezat în cea de-a doua categorie cu onorurile capului de listă, păcatul său, ca al tuturor scriitorilor mediocri, „fiind atacarea şi compromiterea «temelor eterne»."

În concurenţă cu sportul, radiofonia şi filmul, teatrul comercial, teatrul poncifelor de succes şi al pastişelor înseriate a ieşit învins; teatrul a ieşit din circulaţia socială. Dar abia acum,

---

[1] *Argus*, anul XXV, nr. 6432, 18 sept. 1935.
[2] *Argus*, anul XVII, nr. 4013, 6 sept. 1926.
[3] *Argus*, anul XVII, nr. 6315, 3 sept. 1927.
[4] *Argus*, anul XV, nr. 3479, 23 noiembrie 1924.

opina autorul în deceniul al patrulea, începe „epoca lui de aur", momentul cînd devine laborator de creație și întreprindere de avangardă artistică. „Teatrul rămîne un domeniu de artă, fără nici un soi de perspective comerciale. Și e mai bine așa" citim în articolul *Sportul și teatrul*[1]. Aceasta nu-i cu putință decît cu regizori și actori capabili să facă față unei „superioare activități dramatice".

Înainte de a urmări însă opiniile sale despre arta regiei și interpretării actoricești, diseminate în lucrări și articole, trebuie menționat modul în care teoreticianul își justifică discernămîntul critic, cu care acționează : prin „spațialitatea timpului în regiunea psiho-socială". Conform acesteia „cea mai mare parte și cea mai esențială dintre motivele și formele structurale ale trecutului se regăsesc în structurile actuale, iar procesele psiho-sociale de atunci se reproduc și astăzi în tendințele și interacțiunile lor, adaptate formal actualității și modificate prin temeiuri care, principial, se pot urmări analitic" ; cu alte cuvinte „regăsim trecutul social și cultural în datele concretului actual". Acest postulat, pe care-l dă în *Modalitatea estetică a teatrului* (pag. 12), îi îngăduie aprecieri, comparații, delimitări din istoria reprezentației dramatice, ca și din aria propriei contemporaneități, inoperante altfel. Formula pornește de la ideea, expusă și în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, după care „structurile obiective au în genere un caracter de permanență", variază doar momentul pătrunderii lor în „spiritul obiectiv", adică în „conștiința speciei". Consideră posibilă exprimarea trecutului prin prezent doar cînd toate semnificațiile sînt de origine concretă. Autorul obține o reconstituire a concretului trecut prin coroborarea experienței proprii cu „comentarii păstrate, cu date citate, cu ceea ce apare și azi neîndoios din acest trecut"[2]. Dar încrederea sa în „comentariile păstrate" nu va fi dosebit de mare întrucît nu sîntem niciodată siguri de criteriul celui care a judecat. Totdeauna a rămas spațiul întins pentru revizuiri, în cazul poeziei dramatice, îndeosebi (vezi Alfred de Musset), și al artei spectacolului, de asemenea. Și ne întoarcem iarăși : „judecata noastră se va bizui numai pe prezent și prin lumina prezentului vom judeca și trecutul"[3]. În funcție de această afirmație trebuie considerate opiniile sale referitoare la evoluția reprezentației teatrale și rosturile regiei pînă la contribuția originală, „regia concretă", care, deși nedezvăluită integral într-un studiu anume, poate fi, în parte, reconstituită.

În *conceptul conjugat text-teatru*, la care s-a oprit teoreticianul, ce reprezintă oare trema ? „Adaptarea spirituală", ni se răspunde, în care rolul prim îi revine regizorului. Rămîne de vă-

---

[1] *Teze și antiteze*, p. 381.
[2] *Modalitatea estetică...*, p. 43.
[3] *Documente literare*, p. 270.

zut dacă în spațiul „adaptării" există „spor de creație" ori este numai o „tălmăcire în fapte scenice și o coordonare", deci dacă punerea în scenă este creație sau nu, autonomă sau nu. Creație da, nu și autonomă, deși multe personalități regizorale, de la Craig încoace, au clamat independența creației lor. Care este natura acestei creații ? își pune Camil Petrescu întrebarea. Sigur că atîta vreme cît nu s-a determinat teoretic creația autorului, „va fi dificil să arătăm modalitatea creatoare a celorlalți colaboratori ai teatrului" [1], răspunsul depășind și puterile științei teatrului și cele ale esteticii, în general. Deși nu formulează nici el un răspuns precis, teoreticianul regiei concrete stabilește o serie de elemente și cerințe esențiale în munca și creația de punere în scenă.

Două mijloace ar constitui modul specific al artei regizorale : *accentul de semnificație* și *ritmul structural*. Regizorul trebuie să fie dotat cu „intuiția sensului structural" pentru a găsi „motivul esențial și semnificativ al unei lucrări de teatru, a-l accentua și a subordona acestui motiv celelalte date subsidiare prin natura lor" [2] ; astfel este imprimată lucrării tratate structura unui stil. Accentul de semnificație cuprinde ierarhizarea tuturor accentelor și gradarea acestora (fals gradate, derutează atenția spectatorului). Accent, semnificație, ritm toate aparțin lucrării ; în ea pot fi descoperite. Evadarea în afara textului a dus în teatru la tirania regizorului ce a succedat celei exercitate, secole de-a rîndul, de actorul—stea. „Teatrul, în care regizorul are rolul principal și în care piesa nu e decît un pretext în mîna regizorului, nu poate fi operă de artă". [3] Este redus în acest caz, la o singură unitate, un complex de semnificații — uneori se înregistrează un progres teatral, dar niciodată unul artistic.

Pe lista obligațiilor minime, ce stau în fața regizorului (C.P. preferă să-l numească director de scenă), găsim, alături de înțelegerea textului în complexitatea sa, întocmirea unei bune distribuții, sublinierea momentelor caracteristice, organizarea ritmului replicilor, descoperirea „dedesubturilor vitale ale personajelor pentru a le înțelege semnificația", imprimarea în interpretare a unui „dinamism artistic" (în nici un caz „fals sentimental") ș.a. O primă etapă în munca directorului de scenă ar fi *organizarea piesei* cuprinzînd : căutarea diagramei piesei (dispozitiv structural, nu schemă amorfă), alegerea momentelor de culminație care trebuie concretizate prin toate mijloacele scenei, notarea direcțiilor tonice, a creșterilor și descreșterilor, însemnarea semnificațiilor ulterioare de urmărit. În *organizarea spectacolului* sînt de împlinit :

---

[1] *Modalitatea estetică*, p. 177.
[2] *Contemporanul*, anul I, nr. 38, 13 iunie 1947.
[3] *Argus*, anul XV, nr. 3222, 18 ianuarie 1924.

stabilirea laviului atmosferă, a gradației și ritmului (diagrama structurală a ritmului cu precizarea pragului emoțional). „Gradarea efectelor este un principiu fără de care arta nu se poate concepe". „Stabilirea de raporturi e încă un punct de plecare fără de care înregistrarea nu numai în ordinea absolută, dar chiar în aceea a sensibilității nu e cu putință". „Monotonia nu e numai insuportabilă, ea împiedică o limpede înțelegere a raporturilor", motiv pentru care în toate recomandările privind munca direcției de scenă, în cronicile, în „directivele" din timpul directoratului său, Camil Petrescu se oprește asupra accentelor, gradării, pregătirii culminației dramatice, legate de capacitatea și ritmul de recepție al spectatorului.

Datoria regizorului adevărat este să intuiască personajele, să intuiască interpreții și să-i facă să coincidă în ceea ce au esențial. Dealtfel, funcția primordială este „munca cu actorul".

El are datoria „să-i detecteze, să-i încerce, să-i recruteze, să-i schimbe, să-i stimuleze, să-i îndrume, să-i galvanizeze" [1] pe actori — este o „suprafacultate care desăvîrșește pregătirea anterioară" [2]. „Toți marii regizori, fără excepție, au fost creatori de mari actori" [3] și sînt mereu citați pentru acest merit : Caragiale, Paul Gusti și Davila, Max Reinhardt și Stanislavski.

Regia concretă (de fapt, sînt implicate, în ordine ascendentă, noțiunile de concret, structură, substanță) face deosebire între *„acțiunile-mișcări scenice cerute de text* și deci obligatorii și *acțiunile-gest* care se nasc din spontaneitatea interpretului și, ca atare, nu numai că nu pot fi desenate geometric, anticipativ, dar sînt imprevizibile. Ele se nasc din autentica trăire pe scenă a actorului, în actul încorporării sale în rol" [4]. În aceste condiții, misiunea regizorului este „să dea interpretului doar direcția și intensitatea (ritmul) rolului și pe măsură ce îl vede mișcîndu-se, trăind liber, să ia notă de acțiunile și gesturile pe care el le creează trăind rolul" [5].

Caietul de regie concretă, existent în fapt ori numai în gîndirea regizorului, cuprinde selecția acțiunilor-gest ținînd seamă că rolurile, și odată cu ele întreaga mișcare scenică, sînt creație continuă, dirijată și înregistrată. Este vorba doar de selecționarea actelor reflexe din scenă, nu și de analiza acestora, a cărei posibilitate regia concretă o neagă.

Referindu-se într-un articol din revista *Teatrul* în 1957 la intențiile școlii de regie concretă scria : „Am dorit încă de prin 1939 o școală de regie românească, menită să completeze concepțiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai științifică despre actele reflexe și cu o depășire a compoziției și atmosferei,

---

[1, 2, 3] *Teatrul*, anul II, nr. 1, ianuarie 1957.
[4, 5] *Contemporanul*, anul I, nr. 46, 8 august 1947.

o «regie concretă şi cronologică» pentru rolurile net intelectuale, de excepţional temperament şi de mare intensitate"[1].

Ideea de creaţie regizorală, ca în toate artele, este opusă mecanismului ; va cere, deci, o viziune interioară, capacitate de înţelegere şi amănunţire, o acaparare sufletească totală, o integrare într-o atmosferă şi un ritm străin şi puterea de a organiza o lume. În lumea aceasta, care depinde de forţa de creaţie a regizorului, a scenografului şi a interpreţilor — în unitate de viziune — nu trebuie uitat detaliul caracteristic, „picătura care decide între artă şi grosolana imitaţie". „A şti să-l alegi dintre nenumăratele detalii inutile înseamnă să confirmi valoarea întregului"[2]. Dar întregul nu trebuie nicicînd confundat cu ansamblul. Acesta din urmă nu este nevoie să fie omogen, ci cît mai disparat şi individualizat în componenţii săi, după cum în întregul spectacol (în cadrul laviului de atmosferă propus) trebuie să se amestece tonurile ; numai aşa se obţin reliefurile. Scenografia va fi cu drept egal în arta reprezentaţiei dramatice[3] numai cînd va încadra stările sufleteşti în cuprinsul decorului. Reducerea decorului la elementele esenţiale şi caracteristice devine fapt de artă.

Cînd respinge naturalismul, realismul curent, expresionismul, suprarealismul şi altele în literatura şi arta reprezentaţiei dramatice, explică prin faptul că orice curent, mişcare, şcoală, apărute ca o reacţiune la formulele anterioare, sînt dinainte condamnate, deoarece combat un exces prin alt exces, nu „printr-o comportare lucidă, adecvată". De cele mai multe ori, „programele" ascund lipsa de personalitate şi neputinţa şi se cer delimitate de „mişcarea modernistă", care reprezintă tot ce este mai frumos şi mai generos în lumea artelor căci ea înseamnă „revoltă împotriva trucajului, înseamnă dorinţa nematerializată a vagului «mai bine» şi mai ales înseamnă piciorul izbit în toate combinaţiile şi toate aranjamentele celor mai bătrîni înjugaţi la carul tuturor compromisurilor". Principiu al progresului, modernismul are mai mult decît un sens artistic, are „un nepreţuit sens moral". Un teatru de avangardă ar urni mişcarea teatrală din impasul pe care-l constată cronicarul, dar numai „un teatru de avangardă psihologic atît în conţinutul pieselor, cît mai ales în ritmul spectacolului şi jocul actorilor. Spre el trebuie să tindă regia din lumea întreagă şi de la noi de asemeni."

---

[1] *Teatrul*, anul II, nr. 2, februarie 1957.

[2] *Teze şi antiteze*, p. 319.

[3] Cum citim în *Directivele artistice pentru directorii de scenă...* (aflate în volum) : „Regia concretă nu consideră textul ca singur reprezentant al momentului de artă scenică. Deşi esenţa lui e călăuzitoare, are nevoie să fie întregit de *totalitatea mijloacelor scenice* : fizicul adecvat al interpreţilor, mişcarea şi gestul personagiilor, decor, lumină, accesorii de recuzită etc."

Regia viitorului, „sintetică în funcție de conceptul strict de artă", numită în *Modalitatea estetică... regie autentică,* va fi „un organism autentic, deci pe toate dimensiunile existenței". [1]

Cum actorii sînt singurii care au identificat ideea de artă cu cea de meserie, delimitările, impuse de această singulară situație, sînt operate pînă la nuanță. Un prim raport : între actor și cultură. „Actorul nu e scop în cultură, ci un mijloc. Un mijloc la îndemîna autorilor care ei creează opere durabile, cu valabilitate internațională și pentru toate timpurile" [2]. Dar marile creații actoricești — cum au fost, de pildă, după opinia autorului, Nottara în *Apus de soare,* Al. Demetriade în *Vlaicu Vodă,* Iancu Niculescu, Ion Petrescu, Maria Ciucurescu în comediile lui Caragiale — sînt cu adevărat „momente în devenirea culturii noastre", iar „actorii cu adevărat mari — unul la cincizeci de ani — sunt dintre geniile cele mai autentice ale unui popor. Și pot trăi vieți diverse și toate mari" [3]. În fapt, actorii sînt reflexe ale preocupărilor intelectuale și sentimentale ale unei epoci și devin astfel întruparea idealului dramatic al acesteia. Sensibilitatea lor este, în esență, sensibilitatea contemporanilor lor. Un geniu în artă e înainte de toate o interpretare a lumii (a existenței, a adevărului) și cuprinde, cînd e vorba de actor, „toată gama simțirii omenești de la seninătatea intransigentă pînă la zbuciumul crispat" [4].

Un alt raport : între actor și text. Criticul, ce a asistat la multe căderi de piese, unele chiar proprii, cere actorilor, pentru a izbîndi într-un spectacol, să aibă aceeași concepție despre artă și viață ca și autorul. Pretenția merge mai departe : „un text genial are nevoie de interpreți geniali, mai exact, cogeniali" [5]. Din neobținerea concordanței dintre autor și actori se ajunge la căderi sau neîmpliniri. Actorul aduce textul la rampă, are, așadar, contactul direct cu publicul ; din păcate „se înmlădie greu textului, de multe ori nu-l înțelege, deci nu-l interpretează cu convingere, ori îl prețuiește doar fragmentar cam pe acolo pe unde se potrivește mijloacelor sale" [6]. Cum el „poartă răspunderea concretă a succesului", apare înclinația de-a atrage cu orice preț aplauzele, aprobarea, admirația spectatorilor prin mijloace deja verificate la public, prin mijloace ce se includ în „sensul gustului curent", de cele mai multe ori „efecte pe deasupra textului" ori care-l contrazic. Așa arată marea masă a actorilor. Dacă puțini sînt geniali, atunci ce interpreți izbutesc să se impună exigentului critic sau mai exact ce cere interpretului teoreticianul regiei concrete ? Îm-

---

[1] *Modalitatea estetică,* p. 189.
[2] *Flacăra,* anul XII, nr. 8, 23 februarie 1923.
[3] *Rampa,* anul VIII, nr. 2191, 15 februarie 1925.
[4] *Argus,* anul XV, nr. 3472, 15 noiembrie 1924.
[5] *Teatrul,* anul II, nr. 1, ianuarie 1957.
[6] *Modalitatea estetică...,* p. 39.

plinirea unui postulat artistic, în primul rînd: „muncă inteligentă și dragoste de adevăr mai presus de orice. Nici un compromis nu te poate salva dacă ai păcătuit împotriva acestui postulat“ [1], apoi autenticul interpretării, adevăr psihologic și viață interioară; apoi o *tehnică interioară*, toate obținute prin intuiție și intensitate vitală ș.a.

Personalitatea este cea care, și în interpretare, ca în orice domeniu al artei, poate ajunge la creație, poate înlăturaponciful, imitația, copia automată. Încă din 1924, Camil Petrescu își precizează delimitarea, reluată mereu pînă la *Știința substanței*, între *talent* și *temperament artistic: personalitate*. Talentul înseamnă imitație, îndemînare (căpătată prin exercițiu, dusă pînă la perfecție și tradusă prin meșteșug). Manifestat cu evidență, va fi îndrăgit de public datorită limpezimii și spectaculosului său: el creează iluzia operei de artă. Interpretarea actoricească, independentă de text și adaptată la formalismul estetic al epocii („fiecare generație are actorii ei care întrupează propriul ei ideal dramatic“ [2]) se transformă în virtuozitate. Și virtuozitatea nu-i la îndemîna oricărui interpret, pe scenă se întîlnesc atunci „procedeurile rutinare ale virtuozității visate“, imitații de virtuozitate după maeștrii care au atins-o. Este aici o goană după efect care pierde complet legătura cu universul autentic al textului.

În opoziție cu talentul, redus de C. P. la îndemînare, este așezată activitatea spontană („viață în desfășurare“), care datorată unei adevărate personalități vădește temperamentul artistic. Refuzîndu-se tuturor rețetelor, personalitatea este inadaptabilă și acționează prin spontaneitate, dar presupune, totodată, capacitate de experiență și inițiativă alături de cultură temeinică. Între manifestările sale sînt incluse „impresionabilitatea, emotivitatea, impulsiunea bruscă, neprevăzutul în reacție, îndoiala și înfrigurarea“ [3]. În aceeași suită de caracterizări, autorul mai înscrie: „o inteligență vie, cuprinzătoare, veșnic deschisă spre viață, o sensibilitate neobișnuită, timiditate și îndrăzneală în acțiune, în același timp; temperament pasionat, ambiții puternice, un spirit mîndru și capabil de devotament totodată“ [4]. Ca un corolar: capacitatea de a-și manifesta propriul *Eu*.

Nu trebuie uitată prezența fizică adecvată a actorului (fizicul propriu-zis, grimajul, transformarea portretistică) care înlesnește „un transfer economic de gîndire“ prin receptarea simultană a mai tuturor datelor caracterizante pentru personaj, pentru că teatrul, formă superioară de artă, are și posibilitatea expunerii sintetice

---

[1] *Teze și antiteze*, p. 344.
[2] *Cuvîntul liber*, seria II, anul II, nr. 13, 28 martie 1925.
[3, 4] *Adevărul*, anul XXXVI, nr. 12.504, 16 octombrie 1924.

și intuitive simultane, într-un „lapsus de timp relativ scurt", dar cu exactitate desăvîrșită.

Între multiplele delimitări se înscrie și cea dintre *actor* și *artist*. Cel dintîi, de pildă, exprimă, uneori, în mod extraordinar orice sentiment: bucurie, durere, mînie, ironie, duioșie etc., în vreme ce artistul realizează aliaje noi, topind înțelesuri vechi într-o expresie nouă. Un actor, dacă vrea să se manifeste cu adevărat și să se înfățișeze ca artist, „trebuie să realizeze creații în roluri superioare". „Nu se poate concepe artist mare fără o viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară lipsită de inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă față de o cît mai complexă varietate de senzații, fără o necontenită curiozitate și o imensă dorință de a cunoaște adevărul" [1]. Astfel, artistul unește un mare temperament cu o superioară concepție de artă.

Pornind de la aceste deziderate, date ca împlinite, regia concretă stabilește etapele interpretării: trăirea, gîndirea, creația. În vechea dispută legată de trăirea în scenă (vezi Saint-Albaine, Diderot, Lessing, Craig ș.a.m.d.), Camil Petrescu își înscrie propria teză conform căreia trăirea se face sub controlul lucidității, care „acompaniază momentele cele mai pasionante cu putință" [2], aceasta caracterizînd, în continuare, conceptul de personalitate. Trăirea în scenă, care pentru alți teoreticieni este un punct terminus al interpretării, apare aici doar drept condiție minimă și inițială. Tot în opoziție cu opiniile generale, susține că „atenția intelectuală sporește intensitatea emoțională. Afectele se intensifică dacă le gîndești, dacă implică luciditatea". „Intelectualii adevărați au emoții mult mai puternice decît oamenii normali". „Luciditatea se instalează în emoție ca un stilet care adîncește toate fețele interioare. Toată viața sensibilă și afectivă este sporită de lumina în care o învăluie inteligența" [3]. Stabilește astfel natura intelectuală a oricărei emoții, reflexul său în conștiință și, totodată, consideră ca moment esențial în artă dramatismul superior al emoțiilor interiorizate. Dar două lucruri nu se pot simula: spontaneitatea și inteligența „fiindcă amîndouă sunt modalități transcendentale ale libertății" [4]. Spontaneitatea este calitatea preliminară. Artistul — interpretul gîndește și intuiește în același timp. Prin spontaneitate („indice liminar al trăirii autentice" [5]) dă „senzația imprevizibilului real" [6] (ce conține „modul esențial al concretului"). El nu lasă spectatorului senzația că știe ce-i va spune partenerul, ori

[1] *Teze și antiteze,* p. 351.
[2, 3] *Documente literare,* p. 324.
[4] *Lumea,* anul I, nr. 4, 14 octombrie 1945.
[5, 6] *Lumea,* anul I, nr. 2, 30 sept. 1945.

că mersul acțiunii i-ar fi cunoscut. În scenă apare, astfel, senzația vieții în specificitatea ei ; aici gîndește personajul, nu actorul.

Nu sentimentul sugerează viața, ci gîndirea, gîndirea efectivă. De obicei, la actor funcționează memoria, analogă logicii gramaticale. Înlocuirea ei prin gîndire este inerentă în teatrul regiei substanțiale. Mai trebuie menționat că, în interpretare, gîndirea este întovărășită de manifestări ale vieții vegetative care dau caracterul vieții autentice. Actorul are darul, prin puterea de autosugestie, să-și influențeze viața vegetativă. Degajarea și distanțarea pe scenă omoară tocmai esențialul unei piese : angajarea fiecărui personaj, principal sau secundar, în acțiune. Altă deosebire marcată : între sinceritatea sentimentului (total lipsită de valoare) și sinceritatea în înregistrarea adevărului (care este esențială).

Teatrul creației substanțiale, concrete este teatrul de mîine, crede cu convingere Camil Petrescu, „chiar dacă multă neînțelegere beoțiană îi va sta împotrivă“ [1], iar *trăirea reală* va fi una dintre caracteristicile sale definitorii. Și în *Seminarul de regie experimentală* exercițiile încercau impunerea acestui mod de interpretare. „Trăirea e reală cînd e trăirea unui act în conștiință“ [2], publicul avînd de recepționat „congruența *conștiinței* actorului cu *conștiința* personajului jucat“ — culme atinsă de puțini actori și de aceștia doar rareori. Cum orice act sufletesc este un proces, are deci o anumită structură, indiferent de natura sa (chiar pasiunea ce are aparența dezordinii și neprevăzutului), actorul are de realizat structuri concrete din evoluții aparent arbitrare“ [3] — alt deziderat împlinit de puțini.

Din *Știința substanței* extragem definirea temperamentului : „echivalentul personalității eului biologic“. Fără un temperament intens și complex nu este posibilă activitatea necesară realizării geniului, în nici un domeniu artistic. În interpretare, însă, emoția venită doar din temperament este vădit inferioară celei „pornită din centru de gîndire și afectivitate“ [4]. Numai o extraordinară personalitate poate stăpîni și canaliza emoția din temperament, dar numai așa se ajunge la artă ; altfel avem doar forma : „accentul e patetic, glasul e tremolo, gestul e întreg. Totul e însă numai un cocon din care a zburat crisalida fluture“ [5]. „Emoția superioară are rădăcini în viața sufletească nu în nervi“, căci este vorba aici de „emoție morală“ (în sens filozofic). Între calitatea emoției și complexitatea interioară a interpretului raportul este direct proporțional.

---

[1] *Documente literare*, p. 379.
[2] *Documente literare*, p. 379.
[3] Ibid., p. 380.
[4] *Teze și antiteze*, p. 341.
[5] Ibid., p. 342.

Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară cu atît *e mai real*. Dacă răsfrînt în interior ia cunoştinţă de el însuşi e încă şi *mai real*. Actorul va avea astfel putinţa aducerii în scenă a unui univers pe măsura trăirilor sale reale. Actorul prodigios, actorul emoţiei exterioare nu va avea niciodată intensitatea trăirii reale şi nici luciditatea în eroare şi succes, deopotrivă. Bineînţeles, teatrul concret se refuză improvizaţiei, a cărei existenţă, dealtfel, Camil Petrescu, pe bună dreptate, o neagă total (şi în Commedia dell' Arte, şi în music-hall şi în teatrul revoluţionar al secolului nostru). Improvizaţia apare ca spontaneitate simulată înscriindu-se în seria mimărilor după poncife, după cum sugestia este „un substitut de creaţie", „un procedeu automat la îndemîna inteligenţelor modeste". Actorul are în schimb nevoie de autosugestie pentru a-şi impune sieşi personajul de interpretat.

Emoţia exterioară îşi aduce în arsenal dicţiunea şi mimica, două elemente incriminate şi socotite dăunătoare de teoretician, care le înlocuieşte, în regia concretă, cu punctuaţia dramatică. Fraza, ca organ esenţial de expresie, impune semnificaţia textului. De la punctuaţia dramatică—frază sînt desfăşurate celelalte necesităţi scenice : sublinieri, accent, apoi gradaţia (prin care sînt marcate gesturile definitive în text şi mişcare). Pauzele şi tăcerile trebuie să se joace în act „căci numai astfel expresia se dublează verbal, iar gestul se dinamizează" [1].

Dar, repetă mereu C.P., fiecare replică înainte de a reprezenta o idee, o frază trebuie să exprime un temperament.

Un punct de mare interes reprezintă, pentru autor, relaţia dintre parteneri în scenă — moment fundamental între regia şi interpretarea substanţială. Prin intuiţie şi prin gîndire, toate acestea devin posibile. Bineînţeles, ele nu sînt neapărat necesare într-un teatru „care desgîndurează amabil pe spectator", ci în textele care solicită de la regizor şi interpret, „artă adevărată, ca un trup sîngerînd".

Ca în orice categorie receptoare de artă, şi în publicul de teatru există oameni care nu se mulţumesc cu o realitate convenţională, public care la o capodoperă bine jucată simte „o bucurie intelectuală continuă, nutrită dintr-o participare vitală care nu încetează nici chiar după căderea cortinei" [2]. Dar, din păcate, „publicul românesc, considera Camil Petrescu — într-un articol din *Lumea* în noiembrie 1945 —, are spectacolele pe care le merită. Dacă spectacolele sunt mediocre este fiindcă acest public este mediocru". Nu avem un public adevărat, „cinstit sufleteşte, prob

---

[1] *Documente literare*, p. 276.
[2] *Contemporanul*, anul I, nr. 38, 13 iunie 1947.

intelectual", „cu inima deschisă, cu simțurile sănătoase, capabil de acte de intuiție pe toată scara artei".[1] Aici află autorul una dintre cauzele crizei în teatrul românesc, criză agravată an de an de teatrul comercial, actorii de succes, prin reclamă, regizorii improvizați ș.a.m.d., ceea ce a dus la formarea unui public ce aplaudă fericit melodrama lacrimogenă, drama pasională, comedia bulevardieră, incapabil să facă saltul spre artă. Tînăr gazetar, în 1918 exclama : „Nu-s clipe de mai amară filozofie și sarcasm pentru un intelectual rătăcit într-o sală de revistă, decît acelea petrecute într-un fotoliu izolat, cînd în jurul lui este o dezlănțuire furtunoasă de hohote de rîs care dau strălucire ochilor, dimensiuni gurii și salturi pîntecului"[2] la vederea unor gesturi triviale pe scenă. Este publicul „uluit, străin și ieftin înduioșat" de melodrama care-i trebuie ; însă obligat prin artă de calitate „să-și părăsească obișnuințele și prejudecățile", va ajunge pînă la a se lăsa „copleșit, descompus de durere" în fața miracolului creației. Atunci va putea trece rampa orice dramă bine interpretată pentru că plăcerea și emoția în teatru, fiind bazate pe un soi de lege a inducției emoției, ce se comunică ilogic, publicul va fi obligat să urmeze interpreții pe căile gîndite de aceștia și să reacționeze în conformitate cu ce i s-a impus : va ieși treptat din „labirintul senzațiilor la limanul înțelegerii". Dar „publicul românesc va avea un teatru bun numai cînd nu va mai tolera minciuna în critica spectacolelor. Minciuna este singurul păcat mortal. Poți să glumești cu pumnalul, cu otrava, cu mitraliera, dar nu poți glumi cu minciuna"[3]. Camil Petrescu, critic de teatru, spune toate adevărurile în care credea, fără a se teme că stîrnește animozități și dușmănii, își va spune răspicat și fără menajamente părerea, căci „o părere este înainte de toate un act de credință ideologică și o credință nu poate fi confortabilă ca un rînd de haine gata"[4]. Și acest om, care n-avea decît un singur gînd : să se poarte așa ca și cum de el ar depinde totul, a scris cronică dramatică aproape două decenii cu o probitate rară[5]. Într-un interviu pe care i l-a luat F. Aderca, după

---

[1] *Lumea*, anul I, nr. 6, 28 octombrie 1945.

[2] *Scena*, anul II, nr. 301, 11 noiembrie 1918.

[3] *Lumea*, anul I, nr. 7, 4 noiembrie 1945.

[4] *Teze și antiteze*, p. 305.

[5] Este, de aceea, de mirare cînd citești într-o monografie dedicată lui Camil Petrescu asertiuni ca acestea : „Victor Eftimiu e respins mai ales atunci cînd nu e numit" (autorul monografiei s-a privat de bucuria lecturii cronicilor din *Argus*, dedicate spectacolelor cu piese de V. E.) sau „în micul său apartament din strada Cîmpineanu se consumă discret multe aventuri amoroase, uneori cu actrițe obscure atrase prin aprecieri foarte elogioase ale cronicarului teatral" (oare ce contemporan înveninat i-a povestit cancanuri, pe care monograful le-a validat liniștit la distanță de trei decenii, umbrind cinstea criticului ?) — am citat din Marian Popa : *Camil Petrescu*, Editura Albatros, 1972.

cîteva ironii la adresa criticii de clan, citim : „Oamenii se definesc prin ceea ce îi distrează, prin ceea ce îi mulţumeşte ca intelectualitate, prin ceea ce îi face să se înduioşeze. Un apropietar rîde de nasul dlui Tănase, un elev de liceu citeşte versuri simboliste şi se crede revoluţionar, iar matroanele obeze plîng cînd vine pe scenă Meşterul Manole cu fruntea sîngerată să spuie versuri de dl. Victor Eftimiu !". „Un critic trebuie să nu fie chiar la fel cu aceştia"[1]. „Scrii cu sîngele şi cu nervii tăi sau nu scrii deloc"[2].

În toate articolele şi lucrările sale legate de teatru întîlnim aceeaşi încercare de a călăuzi, de a preveni rătăcirile, de a menţine un climat propice creaţiilor autentice — rosturi ale criticii. „Critica este o judecată de valoare, o preţuire a semnificaţiilor sub unghiul dialecticii culturale, funcţiunea sa este selectivă, nu explicativă" — scrie în prefaţa la *Teze şi antiteze*. Ea „grăbeşte judecata timpului, orientează creaţia", este deci tranzitivă (spre deosebire de judecata critică ce n-are „intenţia tranzitivă") şi deşi „implică în criteriul valorii ei condiţia caducităţii" (dorind să convingă „va accepta stilul contemporan" în adaptare la obiect, deci „se va învechi în procedee"), „supremul ei merit va fi fost să nu fi provocat nici o rătăcire, să nu fi oprimat nici o forţă creatoare, să nu conţie nici o judecată contrazisă de substanţialitatea care a biruit, ci să se identifice din acest punct de vedere noii deveniri cu o aderenţă pleonasmică"[3].

Facultatea esenţială a unui critic este considerată receptivitatea estetică. El este „un expert superior sau nu e nimic, tot restul e diletantism de cele mai multe ori dăunător"[4]. Dacă uită obligaţia de obiectivitate, criticul se va împotmoli fără soluţie în actul de apreciere, în judecata de valoare. „În judecăţile despre opera de artă intră în joc atîtea necunoscute în esenţa lor şi atîtea imponderabile încît o judecată dogmatică riscă să se transforme într-o acţiune de comprimare abuzivă"[5]. Dar înainte de a lăuda sau condamna cu discernămînt se ridică necesitatea de a cunoaşte cu adevărat obiectul judecăţii ca obiect : cunoaşterea se completează cu însuşirea punctului de vedere al celui ce creează.

Dacă în actul critic nu sînt denunţate prejudecăţile, dacă valorile nu se raportează la o esenţă, dacă se înregistrează doar preferinţele publicului, „ale generaţiei", deci ale modei, atunci, spune C. P., este vorba nu de critică, ci de istoria popularităţii în artă, adică istoria preferinţelor, mai exact, a „snobismelor succesive".

---

[1] *Mărturia unei generaţii* de F. Aderca, Ed. Naţională S. Ciornei, 1929, p. 252.
[2] *Cuvîntul liber*, anul II, nr. 37, 14 noiembrie 1925.
[3] *Teze şi antiteze*, p. 10.
[4] *Eugen Lovinescu...*, p. 112.
[5] *Gazeta*, anul I, nr. 235, 21 decembrie 1935.

În publicistica sa teatrală delimitează articolele de *critică* de cele de *întemeiere teoretică* [1], totuşi diferenţierea nu-i defel tranşantă. Exprimîndu-şi, într-un articol, admiraţia pentru un critic îşi definea, de fapt, în bună măsură, una din calităţile exprimării sale teoretice: „fiecare caz individual, luat din actualitate, e explicat printr-o generalitate evidentă" [2]; am completa: fiecare „generalitate fecundă" este sprijinită pe cazul, exemplul concret, care dă putere abstracţiunii. Între *actul înregistrării intuitive* şi *actul valorificării*, act eminamente critic, există o nouă delimitare, dar interstiţiul dintre ele lasă loc „pentru judecată şi chiar pentru prejudecată". De aceea, cronicile sale se feresc de judecăţi definitive şi de nerevizuit. Astfel, într-o suită de articole reproşa interpretarea exterioară, insuficientă, lipsită de inteligenţă a Mariei Ventura în *Ioana d'Arc*, *Aimer* ş.a., pentru ca atunci cînd o găseşte într-un rol potrivit şi împlinit să nu-şi precupeţească epitetele socotind-o de „o mare bogăţie de înfăţişări" etc. Caută cu o seriozitate impresionantă temeiurile analizelor sale. Nu îndrăzneşte, de pildă, să opereze o analiză a filmului *Varietés* nici după ce l-a văzut de patru ori în întregime şi părţi din el în fiecare zi cît timp a fost pe ecrane. Sau revede un spectacol în întregime pentru a urmări o dublură ori doar pentru că are senzaţia că un actor a fost handicapat de emoţii la premieră (vezi Al. Finţi în *Omul de altă dată* în *Argus* din 26 februarie 1927).

Cum făcea critică „dintr-un simţ al răspunderii solidare", nu capitulează niciodată în susţinerea opiniilor sale susceptibile să îmbunătăţească situaţia teatrului românesc („caut să conving, încăpăţînîndu-mă să argumentez necontenit"). Convins, de exemplu, că la noi nu se poate realiza dramă cu accent autentic, pentru că la noi „se joacă" drama, repetă şi iar repetă argumentele, numără căderile, [3] oferă soluţii, se zbuciumă pentru îndrumarea actorilor ş.a.m.d. Uneori se declară înfrînt, pentru ca peste cîţiva ani, cînd i se pare că bună parte din condiţii s-au schimbat, să reia argumentaţia de la capăt. Speranţa sa, mereu reînnoită, că lucrurile o să se îndrepte, ca şi conştiinciozitatea sa îl fac să urmărească întreaga mişcare teatrală, de la producţiile de conservator pînă la spectacolele în beneficiul pensionarilor, toate turneele din ţară şi din străinătate. În articolele sale bilanţiere urmăreşte descoperirea elementelor tinere (chiar debutanţi, în dubluri), se con-

---

[1] Volumul de faţă cuprinde articole doar din cea de a doua categorie.

[2] *Cuvîntul liber*, seria II, anul II, nr. 15, 11 aprilie 1925.

[3] „Am urmărit aici în *Argus* — scria într-un articol la sfîrşitul stagiunii 1932—33 —, timp de cîţiva ani, 89 de căderi succesive de drame. Căci 15—20 de spectacole anemice la un oraş cu aproape 700 de mii de locuitori, cu unele drame care «merg», nu înseamnă nici pe departe un succes"...

trolează în confirmări și, astfel, a anunțat de la primii pași, cu rare excepții (pe care poate viața, nu lipsa de talent, le-a înlăturat de pe scenă) aproape pe toți care au făcut gloria teatrului românesc din deceniile următoare. Cîteva talente salutate de la debut: Mihai Popescu, Elvira Godeanu, Tantzi Cocea, Silvia Dumitrescu-Timică, Fory Etterle, Ion Talianu, Natașa Alexandra, Jules Cazaban, Leny Caler, Al. Critico, Eugenia Popovici și mulți alții.

Posesor al unei concepții unitare asupra teatrului, care îi permite deducții coordonate, nu va fi totuși exclusivist în opiniile sale. Actori și regizori din diverse generații, de diferite stiluri de teatru de la Agatha Bîrsescu la Aura Buzescu, de exemplu, și-au văzut reconfirmat talentul în cronicile scriitorului care nu-și drămuia entuziasmul. Nottara, de pildă, „era veridic pînă la uimire" în rolul lui Ștefan cel Mare, iar realizarea sa „ținea de miracol", Tony Bulandra era „singurul dintre actorii noștri superior ambițios"; Falstaff-ul lui Bulfinski „e una dintre cele mai mari creații din teatrul românesc... rareori un interpret și-a înțeles mai bine rolul și rareori un rol a fost totuși mai complex"; Aura Buzescu este dotată „cu o mare putere dramatică, unică în teatrul românesc"; Iancu Brezeanu în *Noaptea furtunoasă*: „cîtă precizie și cîtă discreție... Niciodată textul nu e depășit, totdeauna e slujit cu nuanțe adecvate...". Toți aceștia se află pe lista preferințelor sale la care se adaugă un Aristide Demetriade (în special în *Hamlet*), Ion Iancovescu (teribil de îndrăgit, dar mereu certat pentru repertoriul în care-și consuma talentul), Gh. Calboreanu („gîndește în scenă și acesta este cel mai mare elogiu ce se poate aduce unui actor"), N. Bălțățeanu, Marioara Zimniceanu ș.a. Erau actori de o „expresivitate recreatoare" pe care nu se sfiește să-i compare cu marii actori ai lumii (deși nu se numără printre cei care susțineau că „actorii noștri sunt și cei mai buni din lume"). Așadar, Ion Sîrbul și Charlie Chaplin: „Numai actorul de cinematograf Charlie Chaplin mai realizează atîta unitate de emoție, atîta intensitate în comic, mai studiată în detalii la comicul american, dar mai diversă în linii generale, la cel român (gîndiți-vă la extraordinara, uimitoarea varietate de roluri a lui Ion Sîrbul și la monotonia generală, voită dealtfel, a lui Chaplin)"[1]. Este vorba aici de actori ce împlinesc „condițiile artistice" considerate capitale de cronicar: temperament, comunicativitate, autoritate scenică; sînt creatori de „atmosferă plină de febrilitate", de „emoție vizuală"; capabili să descopere „bogății de amănunte", dar totodată să susțină perfect „linia interioară a rolului". Ei nu vor îngroșa niciodată efectele (aceasta ar fi „o dovadă a disprețului față de public, a faptului că i se atribuie acestuia o pricepere greoaie"), nu vor juca niciodată o piesă

[1] *Argus*, anul XX, nr. 4943, 3 octombrie 1929.

întreagă în „stil mare" („e peste puterile unui actor, oricine ar fi el"), vor juca intens, fără „intenție vădită de efecte", vor avea „emoția" discretă și o „adaptare integrală la esența personajului", vor fi „organ viu al spectacolului", nu doar al propriului rol ș.a.m.d.

Niciodată reținut, capabil de entuziasm, scrie cronici pline de bucurie cînd este vorba de un „dar artistic"(vezi *Noaptea regilor* la reluarea din octombrie 1931), cu încredere în forțele creatorilor noștri. Iată cum marca în decembrie 1924 apariția Teatrului „Marioara Voiculescu" : „Inaugurarea unui teatru nou, și mai ales în vremurile acestea de materialism acut, trebuie să fie o dată în istoria culturii unei capitale. Este o caracterizare a reacțiunii sufletești, crearea unui instrument împotriva veleităților contemporane care oscilează între manipulările bancare și pasiunile sportive" [1].

Măsura și-a păstrat-o pentru că a pretins fiecăruia realizări conforme însușirilor și posibilităților sale, pentru că și-a impus o atitudine diferențiată în pretențiile ce le-a avut față de fiecare teatru, de fiecare spectacol, față de trupele subvenționate și cele nesubvenționate („Dacă asemenea lucrări permit unui teatru să-și echilibreze bugetul, încît să dea pe lîngă ele și lucrări de valoare, nu avem decît să convenim cu direcția și să dorim lui *Bișonel* succes !" [2] sau „Nu facem o vină Teatrului Regina Maria că a jucat o melodramă sub orice critică. Situația falimentară a industriei teatrale românești ne impune o indulgență totală. Dacă va face serie, cu atît mai bine" [3]).

Cu cît vezi unii critici teatrali de azi ieșind la luptă cu săbiile scoase din teacă și ridicate furtunos întru decapitarea teatrului de divertisment, a melodramei, a comediei bulevardiere, a șarjei sau a grotescului, cu atît mai logică și mai plină de înțelepciune e atitudinea cronicarului de la *Argus* care înțelege rosturile fiecărei categorii de spectacol și cere doar adecvarea mijloacelor la genul abordat, alungarea vulgarității de pe scenă, îngăduind chiar excesul atunci cînd substanța textului o cere. O piesă ca *Birlic*, „farsă stufoasă cu situații împinse dincolo de limita grotescului și a șarjei", care „provoacă rîsul tocmai prin absurdul lor, ca în filmele comicilor americani dulapul prăbușit în capul personajului principal", trebuie jucată ca atare, adică „șarjat pînă la exasperare, fără nici o măsură, trăznit și hilar" [4] (ceea ce Grigore Vasiliu a înțeles atît de exact încît a devenit pentru întreaga viață și „Birlic"). În același an, 1934, an în care Tănase

---

[1] *Argus*, anul XV, nr. 3508, 31 decembrie 1924.
[2] *Argus*, anul XXV, nr. 6762, 23 octombrie 1935.
[3] *Argus*, anul XXIII, nr. 5855, 16 octombrie 1932.
[4] *Argus*, anul XXIV, nr. 6467, 28 octombrie 1934.

juca în *Calul bălan* pus în scenă de Soare Z. Soare, în *Argus* citim: „revista tinde spre un stil propriu demn de tot interesul prin vitalitate și «parada de frumusețe», revista spectaculoasă nu mai poate fi ignorată de critică“ [1]. Tonul blînd și îngăduitor din citatele noastre nu trebuie să inducă în eroare. Criticul era aspru, dar cum „numai față de creațiile adevărate se pot face rezerve“, analizele cele mai pertinente la acest capitol le întîlnim. Iar impostura, care are dreptul la ironie și asprime, le primește pe măsură. Un singur exemplu: „Nu greșim dacă socotim pe dl. Paul Prodan drept cel mai reprezentativ dintre intelectualii societății românești. Nici unul dintre scriitorii noștri nu a înțeles mai bine această societate și în opera nici unuia nu apare în toată adîncimea și originalitatea ei, ca în opera prodaniană. Stilul acestui scriitor e însuși stilul societății românești, de o identitate pe care numai un zero de aceeași mărime cu alt zero o poate prezenta. Luați o frază a dlui Prodan, lucioasă, egală cu ea însăși pe toată întinderea, cu ortografia de cele mai multe ori în regulă, plină de bun simț și veți avea numaidecît impresia că ați mai întîlnit-o de nenumărate ori. Unde? În atmosferă. Da, în atmosferă!... Vă dați seama ce capital merit are un scriitor a cărui frază o poți întîlni în atmosferă? Să ne mai mirăm că premierele dlui Prodan sunt, cum s-ar zice în stilul d-sale, un «adevărat regal artistic» pentru societatea bucureșteană?“. „Că presa a doua zi se afundă, ca într-o baie de voluptate intelectuală, în plăcerea de-a lămuri pe îndelete profunzimea dlui Paul Prodan? Înțelesul fiecărei scene e căutat cu grijă, sensul acțiunii e analizat cu devotament și rezultatul depus cu pietate și entuziasm. Satisfacția e generală“ [2].

Îl agasează ridicarea pe scenă a unui text precum cel de mai sus (*Frați de cruce*), dar permanent luptă pentru impunerea repertoriului original „singurul care are importanță pentru sufletul românesc, dovadă netăgăduită a geniului creator al poporului nostru“ [3]. O furie ireductibilă îl cuprinde în fața tratamentului la care sînt supuși autorii români talentați. Cînd Aderca cu *Sburătorul* său era jucat, după 10 ani de așteptări, „pe o scenă clandestină cu concursul binevoitor al confratelui G. M. Zamfirescu“ [4], din paginile *Argusului* se înălța întrebarea: „Ce ironie vrea ca, în serile cînd autorul ungur [5] e jucat pe scena unui teatru subvenționat într-un cadru de lux, cu interpreți admirabil potriviți, autorul român să se coboare la subsol, să improvizeze un decor cu resturi de recuzită și să apeleze la actori șomeri?“ [6].

---

[1] *Argus*, anul XXIV, nr. 6518, 30 decembrie 1934.
[2] *Argus*, anul XX, nr. 4976, 10 noiembrie 1929.
[3] *Argus*, anul XVI, nr. 3514, 9 ianuarie 1925.
[4] Era pus în scenă de gruparea „Masca“.
[5] Fr. Molnar.
[6] *Argus*, anul XXI, nr. 5428, 21 mai 1931.

Cînd a socotit necesar, s-a angajat cu toată ființa în polemici („polemicile sunt cu atît mai cinstite, cu cît sunt mai personale". „Polemică înseamnează numai intransigență, hotărîre ireductibilă pentru că arta însăși nu e reductibilă. Nu există decît un singur soi de artă bună și cîteva soiuri de artă proastă" [1]) chiar cu gazetari agresivi și mai puțin stăpîni pe datele culturale necesare unei înfruntări cu un intelectual de talia lui Camil Petrescu. În volum se află două dintre polemicile sale, cu adevărat exemplare pentru incisivitatea autorului, dar și pentru mînia cu care atacă impostura, pentru durerea de a descoperi mereu modul în care se mînuiesc noțiunile fără suportul înțelegerii lor sau lipsa de cultură, probitate și criterii ale unor intelectuali. Criteriile, după care acționează, și le definește singur : concretitudine, structuralitate, substanțialitate, în opoziție cu : plăcutul, estetizantul, virtuozitatea. Așa cum respingea gestul frumos și dicțiunea obstinat impecabilă din scenă, anticalofil înverșunat cum era, va scrie totdeauna limpede, scurt, economicos în expresii, la obiect („arta are ca principiu economia și inhibiția"). Nu se va rușina, scriitor consacrat, să semneze cronici de o jumătate de pagină, adevărate modele de precizie în observație, pînă la nuanță.

Într-o vreme, dorea chiar să-și adune cronicile din *Argus* într-un volum, „mai indignate, mai vibrante, mai îndîrjite în primii ani, mai domolite apoi", dar l-a cuprins „sentimentul inutilității lor, senzația de gol", căci „aci nimeni nu învață nimic", „timpul rezolvă singur, toate". Privind dezamăgit la totala degringoladă a teatrului (era în 1934) exclamă : „Și cu cîtă sinceră dragoste de teatru le-am atras necontenit luarea-aminte asupra dificultăților pe care și le creează singuri, asupra necazurilor care îi așteaptă... Singur *Argus* în toată presa" [2]. Principiu în publicistica sa teatrală, funcția selectivă în teatrul românesc ar fi avut ca urmare, dacă era aplicată : existența unui conservator care să-și schimbe criteriile de selecție la admitere și modul de pregătire a viitorilor actori („În definitiv trebuie să se găsească modul ca în conservator să fie admiși și oameni de cultură și inteligență excepțională. Sunt roluri din repertoriul mondial care nu merg fără asta" [3], apoi să vină preocuparea pentru dezvoltarea personalității, îndrumarea spre „emotivitate, sensibilitate și cultură"), calificarea sălilor (separația și repartizarea pe genuri a sălilor „corespunde unei stări psihologice a publicului", aplicată în cinematografia mondială a dat rezultate excelente), o critică dramatică aptă să selecționeze valorile — funcție de ordin substanțial (critica noastră uită că există și trebuie impusă o întreagă „ierarhie

---

[1] *Teze și antiteze*, p. 307.
[2] *Argus*, anul XXIV, nr. 6462, 28 iunie 1934.
[3] *Teze și antiteze*, p. 320.

de creații" și lucrează cu criterii de judecată diferite pentru cele două produse teatrale : industriale și artistice). De mare importanță pentru dezvoltarea mișcării noastre teatrale considera turneele în țară făcute la nivel calitativ indiscutabil și, mai ales, „o dornică întrecere între națiuni sub unghiul preocupărilor teatrale" realizabilă prin afilierea la Societatea universală de teatru și prin turnee în capitalele lumii.

În 1956 este invitat să conducă revista *Teatrul*. Un elan nou se materializează în proiecte de sumar (păstrate în note), articole aproape la fiecare număr (deși la acea dată era deja grav bolnav) ș.a. S-au păstrat cîteva notații [1] referitoare la scopul publicației, din care spicuim : „să îmbogățească activitatea, viața teatrului românesc de azi, să ajute la o bună orientare teoretică și concretă, faptică", posibil de realizat prin : realizarea unei inițieri teoretice („să menținem revista la un nivel cît mai înalt, să combatem un anumit semidoctism care a invadat"), informarea cît mai cuprinzătoare și sub felurite aspecte a cititorilor („care sunt, cei mai mulți, chiar din lumea artei sau intelectuali cu alte preocupări care se pasionează pentru problemele de teatru"), cultivarea spiritului critic în teatrul românesc, descoperirea și încurajarea, în cîmpul criticii și al teatrologiei, a unor forțe noi și cu ajutorul acestor valori critice să se ajungă la „promovarea valorilor de artă în teatru". Neîmplinirile pe care le semnala atunci, referindu-se la revistă, le putem descoperi și azi în cazul multora din publicațiile noastre : „cronicile, mai bine zis, comentariile pe marginea spectacolelor, sunt mai totdeauna interesante, dovedind o reală iscusință a condeiului, multă pasiune, cam eterată, pentru fenomenul teatral, dar le lipsește, însă, *autoritatea*. Ele apar cu farmecul producțiilor de conservator. Cele mai multe greșesc fiindcă dau note academice cu accent excesiv în loc să facă judecăți concrete, teoretizează excesiv devenind anemice. Le mai lipsește urmarea, spiritul de suită (fiecare apare ca teză în genere), nu fac legături între fenomenele teatrale supuse judecării lor" etc.

Solicitat la un moment dat, în anii '50, să facă propuneri pentru o „lege a teatrelor", va întocmi un proiect de lege, care, din păcate, nu s-a păstrat. În schimb, în arhiva scriitorului am găsit în manuscris o parte din „expunerea de motive la proiectul de lege a teatrelor" [2], lămuritoare pentru principiile ce l-au diriguit în propuneri. Acestea porneau de la necesitatea ca legea să urmărească „permanenta selecționare a valorilor în ceea ce privește repertoriul și forțele artistice menite să transforme un text superior într-un spectacol de artă". Un asemenea deziderat poate fi atins doar prin „asigurarea unor conducători capabili", a unor

[1] Inedite.
[2] Inedite.

examinatori competenți, a unor „regizori valoroși și bine orientați" care, selecționînd elementele cele mai înzestrate din rîndul artiștilor, vor asigura „nu numai realizarea artistică a spectacolelor de azi, ci și cadrele noi de actori care să facă legătura dintre strălucitii fruntași ai teatrului românesc din trecut și generațiile de mîine". Preocuparea pentru organizarea administrativă, în detrimentul selecției de valori primejduiește dezvoltarea artei teatrale, căci „în viața teatrelor, în orice caz, o selecție se produce ; dacă nu se poate realiza aceea a valorilor, atunci se organizează de la sine, cu o forță de neoprit mai tîrziu, aceea, inversă, a mediocrității agresive și cu cît trece timpul cu atît șansele de îndreptare sunt mai reduse".

Și Camil Petrescu își justifică, în continuare, „proiectul" : „Iată de ce am introdus și am structurat un factor cu totul neglijat în legiferarea anterioară, *factorul examinator* (promovări, angajări, concursuri), sub diferite forme de consilii și comisii a căror funcționare nu a putut fi lăsată la voia întîmplării. Fără acest procedeu, se numesc funcționari, nu se angajează artiști". Proiectul de lege mai aducea „o inovație structurală". „Dacă e adevărat că o lege nu se ocupă de particular atunci cînd e vorba de legiferare în general, nu tot același lucru se poate spune și despre o lege a teatrelor unde se legiferează, îndeosebi, în zona excepționalului. Dacă în orice lege trebuie lăsată pe seama regulamentelor toată procedura dedusă din textul de lege, aici, principiile și amănuntele structurale trebuie însă înregistrate cu cît mai multă luare aminte, rolul lor fiind decisiv. Altfel se legiferează în vag, veleitard"... „Legea trebuie să aibă un caracter de obiectivitate în eficiența ei, să caute să fie cît mai puțin în funcție de personalul de conducere"...

Cînd el însuși a fost pus în situația de a conduce destinele unui teatru, cele ale Teatrului Național (teatru a cărui singură lege trebuia să fie „grija de artă" și a cărui menire era și, bineînțeles, este „de a da o chintesență a geniului românesc"), selecția valorilor a funcționat în pofida împotrivirilor de toate felurile și a campaniilor din afară duse cu toate armele.

De-a lungul puținelor luni (februarie-decembrie 1939) cît a condus destinele artistice și administrative ale marii instituții de cultură apare, cu uimitoare evidență, nu numai actualitatea multora dintre preocupările și soluțiile sale, dar și un alt dat de seamă, ca o izolată demonstrație : traducerea în concretul practicii a unei precise gîndiri teoretice. Uimitoare este bucuria acestui gînditor solitar care, pentru prima oară, poate să-și ducă spre împlinire experiența de scriitor și estetician de teatru.

Ca întotdeauna cînd s-a apropiat de un domeniu anume, pătruns de spiritul sistematic al cercetării științifice, urmează o cale metodică în analiza subiectului pe care și l-a propus — în

cazul dat : Teatrul Național — și pe aceeași cale a metodei, din care se desprind soluțiile de eficiență, gîndește tot ceea ce trebuie întreprins pentru schimbarea radicală a situației de la care a pornit.

Critic de mare autoritate, temperament combativ, luptător pe baricadele dramaturgiei, Camil Petrescu transformă acest scurt răstimp într-o perioadă de mari schimbări, ce nu și-au arătat, din păcate, roadele decît în mică măsură. Transformările ce le dorea erau atît de radicale, încît, evident, n-au putut fi înfăptuite decît parțial, dacă n-au rămas doar în fază de proiect.

Dă senzația că dorește să întreprindă acțiuni esențiale, capabile să înlăture racilele din temelii, să schimbe configurația ansamblului, să înlăture prejudecățile, obișnuințele rele, slăbiciunile trupei, tot ce afectează calitatea acestei instituții pe care o dorea un adevărat „lăcaș de artă".

Parcurgînd notele, ai impresia că nici un moment autorul nu gîndea în funcție de o scurtă sau lungă durată de timp directorial. Nu-l interesa decît eficacitatea fiecăreia dintre acțiunile sale în funcție de țelul ce și-l propusese.

În sumare note pe care și le făcuse pentru o discuție la Ministerul Culturii prin 1955 scria la fel ca în 1939 ori 1945 : „Talentul răzbește singur oricare ar fi piedicile pe care le întîlnește ? Nu, este o legendă falsă, eminamente burgheză. Talentul, după ce a fost descoperit, trebuie ajutat, îndrumat, protejat, ferit de corupție (adică de preocupări de succes ieftin, de practica șabloanelor, cîrligelor, poncifelor), învățat o tehnică justă, adică ferit ca de moarte de îndrumători falși, care îl obligă să joace cum nu trebuie".

Camil Petrescu s-a dorit un îndrumător, și volumul de față depune mărturie pentru valoarea propunerilor sale, dar așa cum destinul i-a fost potrivnic în multe privințe, nici în teatru n-a reușit să aibă discipoli și urmași. În legătură cu *Seminarul* său, monografi vorbesc de „adunări mondene", unii actori, cu care a repetat în calitate de regizor, mai povestesc amuzați cum mimau doar spunerea replicilor, profitînd de infirmitatea scriitorului care își răsucea disperat aparatul auditiv, articole răuvoitoare i-au însoțit fiecare pas în teatru, ca să nu mai vorbim că, nu de puține ori, piesele sale sînt puse în scenă cu o ignorare totală a ceea ce autorul a socotit drept condiții liminare pentru asemenea operațiune.

Odată cu opera sa literară, dramatică, publicistică, nouă ne rămîne însă năzuința intelectualului Camil Petrescu „spre o formulă teoretică a cărei putere magică ar da certitudine transmiterii acelui prețios secret al creației de artă".

FLORICA ICHIM

FALS TRATAT PENTRU UZUL AUTORILOR DRAMATICI[1]

Cred că sunt cel mai indicat dintre scriitorii noştri să scriu acest *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici.* Talentul cu care am izbutit să fac să mi se joace piesa *Suflete tari,* la mijlocul lunii mai [2], după ce berăriile scoseseră mesele în grădini şi alergările erau în toi, cum şi talentul de a fi ajuns după patru ani de aşteptare la spectacolul *Mioarei* [3], îmi creează titluri care îmi devin preţioase şi îmi dau dreptul ca, fără aparat literar şi fără grabă, să povestesc cele ce urmează.

La 20 august, abia întors de la Tekirghiol, aveam cu d. I. Minulescu [4], directorul teatrului, o discuţie menită precizărilor :

— Dragă, ne-am înţeles. Asta e. Repertoriul meu e fixat : *Fîntîna Blanduziei* cu *Piatra din casă, Iuditha şi Holofern, Esop* şi *Visul unui amurg de iubire, Frămîntări,* o nouă piesă străină, *Patima roşie,* altă operă străină şi pe urmă *Mioara* cu *Actul venețian.* Cu asta mi-am încheiat stagiunea pînă la Crăciun. [5]

— Perfect. N-am nimic de zis. Îţi cer însă un singur lucru. Şi asta, te rog să mi-o acorzi în calitate de confrate, nu numai de director, care are interes ca un spectacol să izbutească : Dă ordin să începem imediat repetiţiile.

Directorul are un gest nervos, prea nervos:

— Te rog să înţelegi, ai încredere în prietenia mea, te joc în decembrie...

— Mi-e perfect egal cînd mă joci. Ceea ce mă importă este durata şi realitatea repetiţiilor.

— Bine dar dacă piesa trece tocmai la 15 decembrie ?

— Ce are a face ? Începem repetiţiile la 1 septembrie şi repetăm pînă în decembrie. Nu uita, amîndouă piesele sunt drame şi că dramele sunt foarte greu de jucat la Naţional [6]. Nu uita,

iar, că va trebui să plec la Paris [7] şi vreau să asist neapărat la un număr cît mai mare de repetiţii.

Dar cînd d. Ion Minulescu e indignat şi nervos nu se poate vorbi cu d-lui.

La 1 septembrie convorbirea a fost reluată.

— Domnule Minulescu, de ce să nu începem repetiţiile ?

Domnia sa oftează, şuieră exasperat.

— Nu înţelegi, dragă, că te joc în decembrie, cum o să încep repetiţiile de pe acum ?

Evident că devin şi eu nervos, uneori.

— Şi de ce nu ? Sunt trei luni de studiu. Stanislavski [8] a repetat un an de zile o piesă, refăcînd numai decorul de cinci, şase ori. Cînd primeşti 20 de milioane subvenţii şi atîtea avantagii, ai obligaţia să urmăreşti realizări de artă, dacă poţi, desăvîrşite. Teatrul îl joci ca să faci artă, dacă nu, de ce să-l mai joci ? Ca să justifici acolo subvenţia ?

Directorul oftează, ridică braţele la cer, dar eu tot nu pricep de ce nu vrea să începem repetiţiile, cînd mă ofer să descifrez eu însumi piesa, cu interpreţii principali, fără să-i cer nici un regizor şi nici un foaier de repetiţie măcar.

Către 1 octombrie plecarea mea devenea inevitabilă. Întîlnindu-l la Capşa l-am rugat din nou, a cincea oară în cinci luni.

— Domnule Minulescu, peste o săptămînă sau două am să plec. De ce nu pui piesele în repetiţie ?

A ridicat braţele spre cer, a făcut ochii mari, a oftat şi a strigat, s-a întors să ia de mărturie pe d. Rebreanu şi iar a oftat.

— Domnule, m-au înnebunit autorii ăştia... M-au înnebunit. Nu înţelegi, dragă, că te joc tocmai la 15 decembrie ?

Eram de-a binelea indignat, i-am răspuns totuşi menajîndu-i nervozitatea.

— Eu pricep, dar d-ta nu vrei să pricepi ce-ţi spun eu. De ce nu vrei să începem repetiţiile ? Nu înţelegi odată că faptul de a fi sau nu jucat nu mă interesează atîta, cît să fiu bine jucat, să fie piesa bine studiată, să nu ne trezim în cine ştie ce impas artistic ? Te rog, deci, să înţelegi odată că dacă nu vrei să mă joci n-ai decît să nu mă joci. Sunt obicinuit cu asta, de patru ani nu fac decît să aştept să fiu jucat. [9] Voi mai aştepta încă doi, cinci, dacă e nevoie. Nu uita că din cauza interpretării unui pasaj, acum şapte ani, cînd eram încă un autor nejucat, am rupt cu un teatru cu o săptămînă înainte de premieră. [10] Nu ţiu să fiu jucat cu orice preţ. Sunt preţuri care nu îmi convin.

A oftat, a clătinat din cap, a trîntit ceaşca de şwartz.

Cu o săptămînă înainte de a pleca, m-am dus de-a dreptul la dumnealui.

— Peste şapte zile plec, pune te rog piesele în repetiţii. Vreau ca prima săptămînă de repetiţii să asist şi eu neapărat la stabilirea tonului piesei.

A izbucnit iar :

— De ce vrei să asişti, domnule ? Lasă-l în pace să facă el cum îl taie capul, regizorul.

— Asta nu !...

— !?

— Da... da... Asta nu. Spectacolul acesta e mai mult al meu decît al lui Soare. Dacă are să cadă, eu am să plătesc oalele sparte. Cea mai mică uşurinţă ar putea avea urmări foarte dezagreabile. Şi, nici mai mult nu vreau să vorbesc. Vrei să faci să fiu jucat cum trebuie, bine, nu, scoate-mă din repertoriu. Şi-am terminat.

— Domnule, ţi-am spus că te joc.

— Ei bine, asta am înţeles-o. Ceea ce nu înţeleg e de ce nu vrei să mă laşi să fiu bine jucat...

S-a mai plimbat, prin birou, a mai ridicat ochii în tavan.

— Cum nu-ţi ajung atîtea repetiţii ?... Trec peste două săptămîni *Patima roşie*, pe urmă *Ludovic al XI-lea*, după asta *l'Oeuvre des Athlètes* [11] şi către 15 încolo *Mioara* şi *Act veneţian.*

Într-adevăr, neliniştit de această permanentă opunere, am renunţat să mai insist, dar i-am atras luarea aminte :

— Dacă nu pot să asist la primele repetiţii, ia notă că trebuie să asist la cele din urmă. Plec joi la paisprezece octombrie şi mă întorc la 1 decembrie. Tocmai bine voi pregăti lucrările pentru viitoarele mele îndatoriri la Paris. Cincisprezece zile sunt destul, la întoarcere, pentru punerea pieselor la punct.

Peste patru zile piesa era într-adevăr în repetiţie. Numai că eu nu mai puteam rămîne în Bucureşti decît două zile. Am reluat cu Soare [12] vechea discuţie : Cine joacă principalul rol bărbătesc.

— Dragă, Vraca are să fie extraordinar. Lasă-mă pe mine... N-avea nici o grijă. N-avea absolut nici o grijă.

Eram dezolat de acest nou dezacord.

— Soare, îţi repet pentru a nu ştiu cîta oară. Fac cronică de teatru de atîta vreme. Îi cunosc pe toţi actorii noştri. Vraca e un actor cu jocul din cale afară de exterior. Nu ai în rolul acesta decît un singur actor, dacă Valentineanu nu e în Bucureşti. Pe Calboreanu...

Şi iar...

— Ascultă-mă, dragă, pe mine. Calboreanu nu merge... E prea scund. Lasă-mă pe mine şi dacă nu-ţi place n-ai decît să schimbi.

Şi aşa se lega discuţia de cîte ori ne întîlneam. Ştiam toată înclinarea pe care acest regizor o are pentru aspectele bogate. Dar modul în care urmărise lectura piesei mă făcea să am în el

o reală și aproape definitivă încredere. Îl pasionase, oarecum, actul ultim pe care îl comenta într-un mod cu totul interesant. Cum n-aș fi avut încredere în el ?

Deci, acum, înainte de plecare i-am spus : Fă distribuția pe care o vrei. Dar te previn că, dacă nu-mi convine, o schimb cu două săptămîni înainte de spectacol.

— Sigur... O schimbăm.

De fapt, eram nervos. Știam că, odată dat unui actor un rol, e greu să întrerupi repetițiile. Deci după o clipă de îndoială :

— Crezi tu că într-adevăr o să mai putem schimba interpreții ? Eu socot că o să fie greu. Dovadă că acum chiar mi-e greu să mai schimb, căci toată vara Vraca a știut de la tine că el joacă rolul. Mi-a vorbit, mi-a explicat chiar cum are să-l interpreteze și eu, prin tăcerea mea, am confirmat alegerea ta. Mi-e teamă că are să mă coste lașitatea asta, dar, în sfîrșit, să nădăjduim îndreptarea de la repetiții. Mă întorc negreșit la 1 decembrie.

Pe urmă, am fixat liniile generale ale spectacolului. Am convenit, stăruind, din partea mea cu bogăție de lămuriri ca și actul-prolog (tabloul I și II) să fie jucat ca o dramă serioasă.

— Publicul trebuie să asiste la aceste două tablouri fără să bage de seamă cea mai mică intenție de ironie. Mai ales poezia „Domnița mea din visuri"... trebuie spusă știi cum ?!

— Actorii să joace cu sinceritate dramatică, evident.

— Cu cea mai mare sinceritate dramatică... Dacă cei mai abili dintre spectatori vor sesiza totuși ironia acestei poeticării sentimentale are să fie foarte bine, căci au să urmărească acțiunea din punctul de vedere al autorului, dacă nu, cu atît mai bine. Vor înțelege, în schimb, mai mult exasperarea eroului prins în cursa poeziei banale, ca într-o cursă de vulpe, desfășurată în celelalte două acte, de vreme ce ei înșiși — ca și el — au fost prinși în cleștele ei.

Soare aproba surîzînd ca un satir spîn și urechiat, mi s-a părut deci că aș putea avea încredere în el.

— Deci prologul jucat cu cea mai mare sinceritate. Dealtfel toate dulcegăriile pe care și le spun un băiat de 23 de ani și o fată de 19 ani sunt — e incontestabil — dezastruos de sincere. Fiecare am trecut pe acolo și știm ce înseamnă, știm că le crede nu numai cel căruia îi sunt adresate, ci și cel care le spune. A ! Iată... Încă o dificultate. Tantzi Bogdan e, recunoști și tu, destul de cochetă. Cred că are să fie îndeosebi greu s-o faci să aibă aerul unei oițe.

— Dragă, ai încredere în mine. Are să fie.

— Dacă nu oiță autentică, cel puțin o gîsculiță lirică ?

— Ai să vezi... Şi Soare surîde iar, cu raze de încreţituri în jurul ochilor. Cum naiba să n-ai încredere în el ? O nouă scenă de comentarii mă face să fiu şi mai liniştit.

— Un lucru, mă. Trebuie să schimbăm numele eroului...

Îl privesc uimit :

— Radu ? Dragă Soare, „Radu şi Mioara“, toţi eroii teatrului românesc se numesc Dan şi Radu, şi toate eroinele Mira, Domniţa, Rîndunica, Luminiţa, Mioara şi Mia.

Soare rîde convenind.

— Bine, asta da. Dar ălălalt nume. Ştii : Dîmboviceanu... Afacerea cu bonurile falsificate.

Aci are dreptate. Da... Şi rămînem amîndoi pe gînduri.

După o clipă de reflexie, el propune un nume.

— Nu e bun, Soare. Nu înţelegi : amîndouă tablourile prologului sunt o comentare dramatică a literaturii şi artei noastre de astăzi. Ai acolo pictură idealistă expresionistă, poezie lirică, ai fetele care cîntă la pian, ai o lume întreagă cultivată în limonada sentimentală sau inovatoare. Ne trebuie un nume cu aspect de pseudonim ovreiesc cum au eroii mai tuturor pieselor româneşti : Mira Dăianu, Bogdan Stareţ, Luminiţa, Vornicul Vulpe, Ion Călugăru, Gh. Silviu sau altele. Înţelegi ? Cînd vreau să-i botez serios pe eroii mei, ei se numesc Matei, Culai, Ioana, Mitică Popescu etc. Aci trebuie însă un nume tot atît de indigest ca al eroinei şi ca al celui pe care îl admiră ea : poetul Tulpină. La asta ţin foarte mult. Tu nu înţelegi cîtă savoare are : Dinu Ramură [13] ? Gîndeşte-te numai... (Şi cînd te gîndeşti că aci am găsit ceva mai bun decît ramură : tulpină). Trebuie să găsim deci ceva şi pentru Radu.

Soare, care rîdea ca un drac de turtă dulce, tot timpul, a devenit iar gînditor.

— Să schimbăm aci. Să botezăm pe madam Vălimăreanu, M-me Ionescu şi lui Radu să-i zicem Radu Vălimăreanu.

— Minunat... S-a făcut.

Şi drept să mărturisesc cînd peste cîteva zile străbăteam nesfîrşita pustă ungurească, gînditor, nu prea eram neliniştit. Văzusem că regizorul e om de înţeles şi ştiam că mă întorc cu două săptămîni înainte de premiera piesei.

Cînd am citit deci în gazete că premiera *Mioarei* a fost fixată pentru 3 noiembrie, am crezut că e o glumă de prost gust. Nu mă găseam la Paris decît de zece zile şi, după înţelegerea avută, aş fi putut să mai stau încă o lună. Începusem discuţii cu scriitorii francezi care se interesau [de] literatura noastră, plănuisem cu Gémier [14] o acţiune în favoarea teatrului românesc şi toate rămîneau acum baltă, căci trebuia să plec numaidecît în ţară. Eram la 30 octombrie şi pînă la premieră mai erau patru zile. Primul gînd mi-a fost să cer telegrafic amînarea spectaco-

lului cu o săptămînă cel puțin. Căci gazetele celelalte pe care le-am procurat confirmau că *Mioara* (fără *Actul venețian*, care nu se mai putea reprezenta, sigur, din cauză că nu se mai așteptase întoarcerea d-lui Demetriade [15] din turneu) trecea înaintea lui *Ludovic al XI-lea* și înaintea *Societății atleților spirituali*. Mi-era imposibil să bănuiesc acolo, departe, unde eram, motivele acestei schimbări care mă indigna. *Societatea atleților spirituali* nu era încă gata ? Dar era *Mioara* gata ? (și am aflat după ce sosisem acasă că patru-cinci zile, Vraca fiind bolnav, nu se putuse repeta). Dar mai întîi era această piesă în două acte, singură, un spectacol ? Cînd eu știam bine că e o operă în care preocupările de teatru erau subordonate ideii de a realiza un conflict psihologic ?

Mi-am pregătit plecarea în cîteva ore, căci trebuia să viu neapărat aci, să împiedic o cădere care ar fi dat apă la morile sparte ale atîtor imbecili.

Am știut că s-a amînat premiera cu cîteva zile tot din gazetă, după ce am intrat în țară. Trei zile și trei nopți de drum, din care douăzeci și patru de ceasuri făcute în fumul locomotivelor românești, ar fi ele singure suficiente ca să explice oboseala unei călătorii. Dar cînd se mai adaogă la asta și continua preocupare a unei iminente întîmplări dezagreabile *.

---

* Enervarea care se ghicește din relatarea acestei întîmplări, scrisă chiar în zilele care au urmat premierei, ar putea să surprindă. Trebuie să spunem însă că, pentru cine cunoaște ciudățenia stărilor de lucruri de la noi, această iritare a unui autor, din zilele cînd piesa îi e pe afiș, e destul de explicabilă. Nu e o taină pentru nimeni că mai curînd se iartă, cu înțelegere omenească, aci la noi, să furi, să delapidezi, să fii surprins într-o organizație de spionaj, decît să ai un insucces teatral. Căci pentru o greșeală împotriva onoarei și a societății se găsesc destule scuze : omul a avut nevoie, i-a sucit capul o femeie, a fost beat, a fost slab de înger, tot ce vreți. Dar în faptul de a fi scris o piesă și de a fi obținut reprezentarea ei, semenii de la masa de cafea, rudele apropiate, foștii camarazi de studii și de ocupație văd o obrăznicie incalificabilă, o aroganță, o călcare a consemnului de egalitate și fraternitate în tihna mediocrității, și atunci, vai de cel învins. Cronicile de gazetă îl înfierează mai rău ca pe un asasin, ai casei îl privesc ca pe un nenorocit, la cafenea i se servesc toate spiritele posibile și toate calambururile imaginabile, se arată că nu e în fond decît un tîmpit (o autoare era îndemnată să se dea la bărbat, că n-o mai fi ațîțată să scrie). Și, fără glumă, cu o ură definitivă, cu o brutalitate de lespede de mormînt. Din cauza *Mioarei* am avut dificultăți pînă și în fața unei comisii medicale, căreia a trebuit să-i explic sub priviri mortal disprețuitoare, nu ce motive mă aduceau acolo, ci îndrăzneala mea frauduloasă de arivist mediocru : „Hei, ce e cu *Mioara* ?"

Tot trecutul meu literar apărea ca o impostură și ca un abuz. Acum, în sfîrșit, se vedea că nu sunt decît un imbecil aventurier, care izbutise să treacă drept scriitor. Iar confrații, și toți cei care îmi lăudaseră cîndva versurile, erau ridiculizați de către oameni pe care nu-i cunoșteam, prietenii mei nevoiți să se justifice că pot lua de pildă masa în compania unui astfel de șarlatan. La premiera *Glafirei* [16], cum nu aplaudam, capetele din jurul meu erau întoarse spre mine, compătimitoare, ca pentru un nenorocit invidios și iresponsabil.

Nu mai spun cît mă indigna faptul că eram frustrat de dreptul de a face modificările şi adaptările scenice indicate de repetiţii, lucru de care beneficiază toţi autorii din lume.

Vreo doi-trei tineri, care se mai afişau în apropierea mea, aveau sentimente de eroi, cînd simţeau privirile celorlalţi. Azi îmi amintesc de asta înduioşat. *Mioara* a avut împotriva ei unanimitatea violentă a presei şi a revistelor, cu excepţia unui articol al d-lui F. Aderca [17], şi a fost scoasă de pe afiş, deşi depăşea media serală cerută, cu motivarea directorială că presa cere stăruitor scoaterea ei de pe afiş, ca fiind compromiţătoare pentru prestigiul teatrului.

...Poate că ar fi de asemeni să socotesc şi adevărata ruină, definitivă, a oricărei năzuinţi de recuperare materială. Teatrul, spre deosebire de poezie şi novelă, cere în afară de „inspiraţie" şi o muncă susţinută, reveniri la nesfîrşit. Fiecare dintre lucrările mele de teatru mi-a cerut cîte 3—4 versiuni. *Danton*, de pildă, mi-a luat aproape întreg anul 1925, muncă înverşunată, uneori pînă la 18 ore pe zi, zi la zi, nu numai cu consultarea izvoarelor istorice, dar şi cu numeroasele transcrieri. Trudă sporită şi de faptul că lucrarea e, aş putea spune, aproape dublă, adică putînd constitui materialul a două spectacole. (Ultima transcriere la maşină singură a costat cîteva mii de lei.) Sănătatea mea, oarecum macerată de război, nu e deloc faimoasă, mijloacele de trai erau de-a dreptul stînjenitoare. N-aş putea spune, fireşte, că lucrările mele sunt capodopere, nici că Teatrul Naţional, de pildă, trebuie să joace orice a implicat muncă şi sacrificiu. Altul e rolul teatrului. Dar e logic să cer să mi se aplice acelaşi regim ca şi confraţilor mei şi mi-e greu, orice s-ar spune, să presupun că sunt cel mai puţin chemat dintre toţi. Criteriul de indulgenţă ori de rigurozitate trebuie să fie acelaşi pentru toată lumea. Munca zi la zi, năuceala de a purta în cap prezenţe, învălmăşite şi totuşi individualizate, un număr enorm de personagii, atîta vreme, mă făcea incapabil de orice altă încercare de a-mi cîştiga viaţa de toate zilele, mă declasa pur şi simplu. Am împrumutat din toate părţile, am luat „aconturi" în condiţiuni umilitoare, care mă dezgustau de mine însumi, de la directori îngîmfaţi şi aroganţi. *Suflete tari*, jucată în 1922 la 12 mai (stil vechi), nu-mi adusese fireşte mai nimic. În timp ce unii confraţi mai energici, care făcuseră războiul la Paris [18], erau jucaţi în fiecare an cu cîte-o piesă, nouă (care le aducea, după cum mărturiseau, în interviuri, între 500 de mii de lei şi un milion-două, uneori), mă găseam în ajunul premierei *Mioara*, după zece ani de muncă aproape exclusivă, cu cinci piese nejucate [19], trecut de acum de 30 de ani, bolnav, şi cu vreo 70—80 de mii de lei datorii, cînd pînă atunci niciodată în viaţa mea nu avusesem în buzunarul meu o asemenea sumă, fie ea de lei depreciaţi. Aveam dreptul să nădăjduiesc că reprezentaţiile aşteptate aveau să-mi îngăduie să mă plătesc de sacrificiile pe care alţii, dintre care unii erau acum în lipsă, le făcuseră pentru mine şi să pot înlesni şi eu un sprijin cuviincios, elementar, unor fiinţe iubite, să-mi îngădui acea bucurie izvorîtă, dintr-un sentiment comun pe întreaga scară animală, şi fără care viaţa nu merită să fie trăită, aceea de a proteja, de a oferi apărare... Dealtfel, libertatea materială, în funcţie de concretul social, formează un bloc, e conjugată cu posibilităţile intelectuale. Toate acestea s-au spulberat — şi încă pentru ani şi ani, după acele zile. Atunci cînd eram înlăturat de la rodul firesc al unei munci istovitoare, şi care nu merită atîta dispreţ poate, între 20 şi 35 de ani, am înţeles toată comedia ipocrită a dezinteresării pe care o joacă unii pretinşi intelectuali, şi, în acelaşi timp, toată cruzimea cumsecade a ordinii burgheze, căreia deşi îi satisfăcusem toate comandamentele morale (studii, război de dezrobire, muncă fără preget, respectul legilor, respectul valorilor ipocrit puse înainte de ea), mă nedreptăţea, cu pretenţii de justiţie, totuşi. Nu e tolerat de ea decît cel ce i se aserveşte — şi am văzut, zic, toată această intelectualitate românească, bună,

Vineri, la 11 eram în Bucureşti, iar la 2 după masă la „repetiţia generală" a piesei, la teatru. Prima întrebare pe care, alarmat, i-am pus-o regizorului a fost cu privire la *Actul venețian*.

— De ce ai lăsat *Mioara* fără acest act ? Ştii bine că ani de zile am refuzat cu încăpăţînare reprezentarea *Actului venețian*,

---

rea, aservită unui „cultural" care „dicta" cu dezinvoltură de comitagiu şi ostentaţii de diplomat.

Poate că se va zice : prea mult caz de căderea unei lucrări dramatice. Să-mi fie îngăduit să atrag luarea-aminte că nu e vorba de un diletant, bancher sau proprietar, care, în orele libere şi inspirate, compune piese de teatru. Era vorba de o carieră întreagă, dacă se poate spune aşa, de zece ani de muncă exclusivă şi renunţări.

Dar aceste complicaţii materiale nu erau totul. Alt resort se rupsese în înţelegerea mea despre lume şi era cu mult mai grav.

Mă întorsesem din război cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferinţă şi dor de mai bine în lume. Destinul comun al lunilor de tranşee, egalitatea în faţa morţii păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea, pentru tot restul vieţii. Toată activitatea de atunci în teatru, *Danton*, îndeosebi, şi apoi *Săptămîna muncii intelectuale*[20], stă sub zodia socialului, a afecţiunii loaiale, a tovărăşiei cu dureri şi nădejdi, spre deosebire de opera care a urmat şi care stă sub semnul vieţii interioare, proprii, în care socialul e privit cu simpatie, doar din afară. Chiar critica pe care o făceam[21] era dintr-un simţ al răspunderii solidare. Încrederea mea în oameni era nemărginită ca şi dorinţa de a fi preţuit şi iubit de ei. Pînă la candoare, o candoare ridiculă, care făcea pe Eugen Filotti[22] să spună într-o zi într-o exclamaţie naivă, dar cu adevărat spontană : „eu nu cred că tu ai putea să ai duşmani".

A trebuit să vie întîmplarea *Mioara*, ca să descopăr un univers întreg, mărunt, puzderie, pe care nu îi bănuiam. Uri latente au izbucnit acolo unde mă aşteptam mai puţin. A fost ca o răsturnare în oglindă a cerului întreg. Am îndurat o suferinţă de înşelat, de om în panică, fiindcă pe orice se sprijină lunecă de sub piciorul şi mîna lui. Un amănunt, o întîmplare măruntă, dar atunci mi s-a părut imensă : Era un tînăr avocat, cu mers franc, zvelt de ofiţer englez pe Indus, dînd o impresie splendidă de libertate, cu privire inteligentă pe care o credeam şi luminoasă, care-mi vorbea totdeauna cu o afecţiune şi o voce bună de aş fi mers cu el în patrulă în toate pustiurile asiatice. Mi s-a spus că în seara premierei, după spectacol, a întrebat în restaurant, de la balcon, tare, un grup care venea de la teatru : A căzut ? bravo ! Bine că s-a terminat şi cu ăsta !... Am suferit ca un animal rănit. Cînd au venit apoi cei tineri, pe care-i credeam liberi şi loiali, ei şi-au zis „Generaţia nouă" şi „Fiii Soarelui", au socotit că eram un caz „lichidat" faţă de care o jumătate de deceniu îşi puteau îngădui orice insolenţă intelectuală. Şi ei impuneau deci o nouă revizuire.

Au trecut de atunci ani, jumătatea vieţii mi-a fost frîntă de această întîmplare, ce se putea îndrepta atunci, azi nu se mai poate îndrepta, ce era posibil, azi nu se mai poate realiza, dar totul e acum în lumina îndepărtării şi tonul *Falsului tratat*... mi se pare excesiv. Prieteni am avut şi atunci, mi-au rămas şi acum, dar global „oamenii" vieţii mele nu-i mai iubesc şi cred că, nemeritînd atîta prietenie, ei nu merită astfel nici mustrare inutilă. Nemaiaşteptînd nimic de la ei, ei nu-mi pot face nici bine, dar nici vreun rău care să mă surprindă. O mînie rea, o violenţă chibzuită şi rece mi se pare răspunsul cel mai potrivit astăzi, o simpatie cel mult colectivă, detaşată, de asemeni... Pot surîde cu melancolie (peste amărăciuni care nu se uită însă) şi mă pot mira logic de tonul iritat, de replica exasperată a acestei năzdrăvane întîmplări din 1926. (Notă din 1936).

că toate stăruințele prietenești ale d-lui Valjean[23] și ale unor teatre particulare nu m-au putut convinge să joc această piesă, pentru motivul binecuvîntat că vream să împlinesc cu ea lipsurile *Mioarei*, în ceea ce privește durata spectacolului și mișcarea dramatică, bineînțeles.

Evident că răspunsul, că încă nu sosise d. Demetriade, era suficient, dar nu e mai puțin adevărat că se putea aștepta venirea d-sale, cu ambele piese.

— Dragă, n-avea nici o grijă. Spectacolul durează două ore — socotit cu ceasornicul în mînă, fără pauze.

Eram uimit.

— Două ore ?

— Două ore, fără să socotim pauzele.

De fapt, cu pauze cu tot, spectacolul, început la 9 fără un sfert, se sfîrșea la 10 și jumătate. A sunat dar gongul, s-a tivit cortina jos cu o dungă de lumină și s-a ridicat apoi deasupra întîiului tablou. Din fundul sălii, ascuns într-o lojă, urmăream spectacolul.

Ce să spun ?... Aproape că mi-era greu mie însumi care scrisesem piesa să înțeleg ce se întîmplă pe scenă. O actriță vorbea despre un tablou cenușiu, cealaltă îi explica importanța cenușiului în pictură, dar tabloul pe care îl arătau amîndouă și îl comentau era... roșu și verde puternic. Un nud sculptat, reprezentînd o femeie planturoasă și despre care se vorbea în piesă, era înlocuit cu... un tablou care reprezenta și el o casă sau așa ceva. Spre sfîrșitul tabloului, un domn cu aparență de asasin, se ducea înfipt la eroină, îi prezenta fioros un sul de hîrtie. În text însă era vorba de un... cuceritor. Nu mai vorbesc de legătura replicilor între ele, căci îți făceau impresia, toate, a unor fraze aruncate într-o căciulă.

În antract a venit regizorul să mă întrebe ce cred. I-am spus că după ce voi mai vedea un tablou vom mai sta de vorbă.

Tabloul doi era și mai dezastruos. Un interior de mică burghezie, patronat de o mamă comună și egoistă, se transformase într-un fel de sală de așteptare a cine știe cărui avocat. Orice intenție de detaliu caracteristic era absentă. O doică bătrînă, plîngăreață și familiară, era înlocuită printr-o damă care își spunea rolul, gesticulînd larg și cu un patetic care ar fi fost mai potrivit la Dacia. Povestea o scenă de la spital (scăzută și cu detalii comice în intenția textului), dar gesticula de parcă era Cidul avîntat, povestind lupta cu Maurii : „Știu eu ce le trebuie la bărbați"... ! La urmă, după țipătul Mioarei, Radu urla și el, sfîșietor și zguduitor : „Mioară", aruncîndu-se de la distanță, deznădăjduiți unul în brațele altuia ca într-o prăpastie. Și piesa era „gata"... (La premieră, aci măcar, am obținut să schimbe puțin jocul).

Mă întrebam deprimat ce e de făcut și altă soluție decît scoaterea de pe afiș nu mai vedeam. Dar îmi dădeam seama că, pentru regizor, scoaterea piesei de pe afiș — din cauza montării — echivala cu un dezastru. Și îmi devenise simpatic acest Soare, ușuratec și flămînd de culoare și tonuri tari. Mi-am făcut socoteala : Mîine e sîmbătă, pot avea deci o repetiție, luni de dimineață și marți, din nou, cîte două repetiții. Cu șase repetiții piesa se poate pune întrucîtva la punct. Mai mult : M-am gîndit că, dacă Soare accepta repetițiile acestea, aș face o greșeală să-l jignesc inutil cu reproșuri și cu o categorică dezaprobare. Deci cînd a venit în antract să mă întrebe ce cred, am încercat să-l asigur :

— „Nu e rău, Soare, nu e rău... Dar știi, sunt cîteva lucruri care trebuie neapărat puse la punct. Și cînd am văzut că toate trăsăturile feții i s-au contractat brusc, de îngrijorare : „Nu prea mult... dar trebuie neapărat schimbat."

M-a oprit dezolat.

— „Dragă, să nu schimbi nimic... Absolut nimic... are să fie un succes formidabil... Îți garantez eu asta... Să vezi actul doi și trei."

Să vedem actul II și III.

Și le-am văzut, ce să spun. Căci dacă e adevărat că tabloul din actul doi, acela al restaurantului nu era lipsit de calități picturale, el slutea din nou textul, prin multe detalii ; dar, îndeosebi, printr-unul anume.

Lîngă masa eroilor noștri, textul cerea o altă masă „cu două cocote fragede ca niște copilași" și cu doi domni de obezitate hidoasă. Și iată de ce : Cînd Radu rămîne singur cu prietenul lui, jumătate din scenă e ocupată de destăinuirea dezamăgirii lui și cealaltă jumătate înseamnă o intensă scenă cu cele două cocote : Le arată, le comentează, le descrie. Arăta toată deziluzia lui amară, tot divorțul dintre imaginea suavă pe care și-o făurise despre femei și realitatea asta, care îi trimitea pe nevastă-sa la plimbare în automobil, noaptea, cu Niculescu Drumea, și așeza în dreapta lui această hidoasă apropiere dintre un cap catifelat de copil și un trup porcin.

Jumătate din sală n-au putut vedea însă nici cocote fragede, nici domni grași, pentru motivul că masa acestora era complet mascată de ovalul-ramă al scenei. Cealaltă jumătate a sălii nu putea, iar, înțelege nimic pentru motivul temeinic că, și din partea aceea privită, masa era mascată de spătarul boxei principale și pentru motivul și mai binecuvîntat încă, fără îndoială, că ambele cocote erau înlocuite prin domnișoara Mierlescu, și ambii domni grași cu înfățișare porcină, prin d. Săvulescu care își pusese pentru circumstanță o perucă de savant. Jumătate din actul II devenea astfel scenă inutilă, periculoasă chiar, prin timpul mort pe care îl provoca.

Actul al treilea, care trebuia să înfățișeze un atelier-mansardă, al unui pictor sărac, înfățișa un salon elegant. Ca să-l puie de acord cu piesa, regizorul tăiase în text cuvîntul sărac ori de cîte ori îl întîlnea, înlocuindu-l, după cum se întîmpla. Evident, fără să țină seama că sărăcia eroului era una din cauzele determinante ale dramei : înstrăinarea femeii care se jertfise. Și încă alte tăieturi.

Dar toate acestea, îmi ziceam, se vor putea pune la punct. Ceea ce mă deprima catastrofal era jocul interpretului principal. Și toată piesa, de fapt, nu e decît aproape zbuciumul și tristețea eroului care și-a zădărnicit viața din cauza unei găinușe lirice.

Nici cea mai mică înțelegere a textului. Cînd eram în liceu, colegi de ai mei parodiau pe actorii de rînd, improvizînd absurdități. Așa unul se apleca asupra unei imaginare iubite, urlîndu-i : „Ascultă șoapta mea misterioasă" sau, tîrnuind-o de păr, cu vorbele : „o mîngîierile mele dulci". Dezacordul între textul vorbit și gest era atît de baroc încît toată clasa izbucneam în rîs. Mai tîrziu însă n-am mai rîs. Am văzut că acest mod de a pricepe textul e aproape o regulă în teatrul nostru și m-a dezolat atîta nepricepere. Din jocul actorului Vraca voi cita un singur moment. După un zbucium în unele momente lipsit de rațiune, dar în altele luminat de o nouă înțelegere a vieții, destul de alarmantă și ea, Radu află dintr-odată că Mioara va merge cu el la țară. Rămîne „încremenit" (indicație în paranteză) de uimire, nu-i vine să creadă : „Așadar ?... Așadar ?"

MIOARA (încurcată) : Da... da.

RADU (emoționat) : Ești bună... Cît de bună ești... Nu puteai să fii la fel cu cealaltă lume. Tu ești tot Mioara (o mîngîie). O Mioară nesuferită... dar în sfîrșit („respiră") Ah... Ah. Acum ai să vezi, Mioară, de ce sunt în stare... Simt puteri în mine să recîștig tot ce-am pierdut.

MIOARA (neîncrezătoare) : Crezi că ai să poți să muncești ? Atîta timp n-ai lucrat.

RADU (mirat) : Acum ? Oricît. Atunci n-aveam liniște. Mi-era sufletul într-o continuă panică. În clipa cînd gîndeam că te pierd... Acum mi-e sufletul limpede, etc.

Firește, acum îi era sufletul limpede... Își putea permite — ați văzut — chiar luxul să glumească : O Mioară nesuferită, dar în sfîrșit...

Ei bine, cum credeți că a interpretat actorul pasajul acesta ? Urlînd, alergînd frenetic, vorbind pe nerăsuflate, trecînd dintr-o cameră într-alta etc. Adică exact urletul : „Ascultă șoapta mea misterioasă".

Altă dată, numai ca să poată striga, a adăogat o replică nouă la sfîrșitul tabloului doi. Ultima replică e a eroinei. Vraca a

adăogat însă un formidabil „Mioaro“, pe care cade cortina. Deşi, altminteri, jocul era un lanţ de ţipete şi convulsiuni monstruoase. Un pasaj de comedie şi ironie nervoasă, cînd Radu zeflemisea evoluţia Mioarei, identificînd-o cu evoluţia unui pui auriu care devine găină pestriţă, era spus de interpret cu joc de dramă patetică, cu pauze grave, care lungeau antrefileul la nesfîrşit.

Pot spune că nu era un pasaj — nu era pasaj în piesă —al cărui sens să nu fi fost modificat. Şi tăieturi şi adaosuri...

De unde, la început, îmi ziceam, că greşelile de punere în scenă, cu multă bunăvoinţă, s-ar fi putut îndrepta, gîndul că punerea la punct a rolului principal e aproape o imposibilitate mă deprima. Trei zile înainte de premieră...

Dar partida era începută şi ştiam un lucru care — vai — pe vremuri i se spusese lui Danton : O partidă pierdută încă se poate recîştiga, o partidă abandonată, niciodată.

Deci cînd a venit Soare să mă întrebe ce cred i-am răspuns :

— Tabloul din actul doi e foarte frumos, într-adevăr frumos... dar uite ce : Pune mîine dimineaţă, neapărat, o repetiţie.

A tresărit brusc.

— Ce, vrei să îndrepţi ceva ? Nu îndrepta nimic. Toată lumea e de părere că o să fie un succes extraordinar... Ai să vezi.

— Pune neapărat o repetiţie mîine dimineaţă.

— Eu o pun, dar să nu îndrepţi nimic. Mai bine ocupă-te de gazete... Nimeni nu vrea să anunţe piesa. Te-ai certat cu toţi.

De fapt, nu eram certat cu nimeni, în afară, dacă vreţi, de cîteva manifestări ale dezgustului pe care îl simţeam pentru redacţia cu ploşniţe teatrale din Sărindar. Cu ceilalţi eram în termeni, în genere, plini de amenitate.

— Ce să le fac ? Lasă-mă-n pace cu presa ta... Am rugat vreo doi redactori să anunţe, din cînd în cînd, spectacolul. Dacă nu vor, ce să le fac ?

— Dacă te-ai certat cu presa.

Mi-a fost imposibil să-l conving că într-adevăr nu eram certat cu nimeni în afară de „redacţia“ [24] lui Mohr *. [25]

Mi-a spus că în *Cuvîntul* [26], Pamfil Şeicaru [27] a denunţat opiniei publice că s-au cheltuit 200 mii de lei cu montarea *Mioarei.*

L-am privit nedumerit.

— Ce vrei să-i fac eu fascistului ăsta cu obraz negru şi bale gălbui. Soare a ridicat speriat mîinile-n cer şi s-a uitat împrejur să vadă dacă nu m-a auzit cineva.

— Fii mai conciliant dragă... te rog.

— Bine, dar nu uita să pui mîine o repetiţie. Şi ne-am despărţit.

---

* Aşa credeam eu, confraţii mei însă nu se gîndeau deloc să-mi ierte reproşurile pe care le făceam în cronicile dramatice, odată cu cele adresate actorilor, criticei dramatice de asemeni. (Notă din 1936).

Toată seara am făcut un adevărat plan de campanie. Trebuia să găsesc care sunt greşelile care ar fi putut fi fatale piesei şi a căror îndreptare era absolut necesară, care erau greşelile mici care s-ar fi putut retuşa, fără să provoc indispoziţia interpreţilor şi a regizorului şi, în sfîrşit, care erau greşelile, al căror efect, oricît de dezagreabil, trebuia acceptat, căci îndreptarea lor ar fi cerut şi timp şi ar fi provocat şi discuţii interminabile, cînd mai erau trei zile pînă la premieră.

Mă gîndeam de asemeni să văd ce modificări reale, dar sumare, s-ar putea aduce textului ca să-l pun de acord cu decorurile.

Fireşte că nici pe departe nu mai putea fi vorba de un succes. Asta era cu desăvîrşire exclus.

O piesă intenţionat neteatrală, jucată lamentabil şi pe deasupra neformînd nici măcar un spectacol întreg, neanunţată cum trebuie publicului, nu putea constitui, în nici un caz, un succes. Dar nu era exclus un succes de indulgenţă, un aşa-zis succes de stimă. Şi pentru asta vream să mă străduiesc acum. Dar greutăţile nu erau mici. La noi foarte puţină lume (şi dintre critici nici unul) e în stare să deosebească valoarea textului sub învelişul interpretării. Sunt spectatori de elită, spirite superioare, pe care i-au atras realizări efective în alte domenii decît ale artei, dar care au cu adevărat această înţelegere a realizării oricum s-ar manifesta ea. Sunt ingineri care-ţi deosebesc aurul într-un pumn de mineral şi îţi deosebesc aurul creaţiei în morfoleala patetică a unui interpret.

Dar cîţi spectatori dintre aceştia sunt ?

De ani de zile caut să lămuresc „criticilor" noştri — naufragiaţi de împrejurări independente de voinţa lor în lumea artei — deosebirea dintre o piesă şi spectacolul realizat cu ea. Articole întregi am scris despre asta.

Toate, de prisos. De altminteri critica lor are un inevitabil resort empiric. Dacă piesa a avut succes de public, ei o declară bună şi pe urmă fiecare o explică în limbajul lui, mai mult sau mai puţin propriu : solid construită, bine motivată, emoţionantă, cu caractere bine definite, ordonată şi alte imbecilităţi. Iar la sfîrşit, cîteva rînduri despre actorii care au avut aplauze.

Dacă publicul nostru nu primeşte piesa, atunci, adunaţi în foaier în timpul antractului, criticii noştri o declară proastă şi iarăşi o explică : slab construită, nemotivată, are lungimi (lungimile sunt pasajele pe care le-a morfolit actorul şi nu le-a ascultat publicul) etc.

De fapt toată * critica noastră, ca valoare intelectuală, e un stupid reportaj seral, asezonat în stilul d-lor „critici". Acceptarea sau neacceptarea publicului, acesta e supremul criteriu al cronicii gazetăreşti. Şi astfel capodopere din literatura universală, care au

* Generalizare excesivă chiar pentru atunci. (Notă din 1936).

avut succese extraordinare aiurea, dar care la noi cad, sunt declarate drept opere fără valoare şi dimpotrivă. Astfel *Hedda Gabler*[28], incomparabila capodoperă a lui Ibsen, model de ironie superioară devine pentru critica noastră o operă confuză, cu „caractere netrasate" (Hedda Gabler !), cu o poezie vulgară etc. Şi după Ibsen, nici Shakespeare * nu e cruţat. N-am citit, după insuccesul d-lui Manolescu, în *Hamlet*, înfiorătoarea aberaţie dintr-o cronică dramatică, arătînd că e explicabilă rezerva publicului nostru, căci *Hamlet* e una dintre cele mai slabe opere ale lui Shakespeare, *Hamlet* care nu e numai culmea gîndirii omeneşti în artă, dar probabil şi cea mai teatrală operă, căci în ea artiştii mari, de la Kean [29] pînă la al nostru Demetriade, au dus oraşe întregi la teatru.

O simplă clacă bine organizată ni-i face pe aceşti „critici" să calce-n străchini. Toţi s-au trudit să celebreze biruinţa d-lui Eftimiu asupra întregului teatru antic [30], şi reproducem cîteva fragmente de critică menite să intre, numai prin ridiculul lor, în istoria literară, cum au intrat criticii care au aclamat *Phedra* lui Pradon şi au condamnat *Phedra* lui Racine. [31]

„O biruinţă triumfală. O sală arhiplină în care entuziasmul ca o maree revărsată, în val cotropitor, îi ţintuia (entuziasm ca o maree revărsată în val cotropitor, care ţintuieşte ?... dar să lăsăm asta N.R.) în aşteptarea emoţionantă, îi ridica şi-i purta înfioraţi în culmea tragediei antice...

Teatrul antic, de ce n-am mărturisi-o, cu toate frumuseţile lui clasice, nu reuşeşte să intereseze marele public.

Ne-am obişnuit prea mult sub influenţa psihologiei moderne să căutăm explicaţia fiecărui fapt şi a fiecărui gest ca să ne mulţumim cu explicaţia sumară a fatalităţii antice (!!! „criticul" crede că teatrul antic e valoros prin explicaţia fatalităţii, care nu e decît un punct de plecare şi nu prin modul în care acţionează oamenii sub cerul ei. N.R.).

Oedipus, Polinikis, Antigona, Creon şi Haemon trăiesc cu un suflet în care ne recunoaştem. Sunt oameni de totdeauna (în opera d-lui Victor Eftimiu !).

Te simţi emoţionat, copleşit ca în cea mai modernă tragedie. Nu mai e o întîmplare mitologică. Trăieşte viu şi actual (viu şi natural N.R.). Şi aceasta e datorită d-lui Victor Eftimiu.

Au fost oare aceste momente realizate cu atîta intensitate dramatică în tragedia antică ? Nu, desigur nu".

(Scarlat Froda[32] în *Rampa*).

„Noua producţie dramatică a d-lui Eftimiu, cel mai fecund talent al renaşterii noastre naţionale şi literare (!), a fost salutată aseară ca un dar scump şi glorios de entuziasmul unui public mişcat pînă la lacrimi.

---

* Dintr-o explicabilă prudenţă autorii intraţi în cartea de citire nu sunt niciodată detronaţi complet.

În *Thebaida* d-lui Victor Eftimiu e de admirat linia dreaptă care unește proporția gigantică a viziunei lui Aeschil cu noblețea și frăgezimea lui Sofocle (adică *Thebaida* cuprinde tot ce e mai bun în aceștia doi autori N.R.). D. Eftimiu" etc.

(Em. Fagure [33] în *Lupta*).

„*Thebaida* a fost pentru publicul nostru o încîntare, iar pentru d. Victor Eftimiu un triumf... D. Eftimiu a înfățișat aseară publicului o piesă de inspirație clasică... un succes fără pereche de care și Teatrul Național și d. Eftimiu pot fi mîndri." (Criticul ziarului *Adevărul*).

„Tragedia d-lui Eftimiu termină printr-o înălțare morală pe care o ignora legenda veche sanguinară și deprimantă de nenorociri".

(Vasile Timuș [34] în *Indreptarea*).

Dacă rîndurile acestea ar fi apărut într-o țară care n-a cunoscut nici liceul și nici universitatea, într-o țară izolată de cultura universală dacă va fi existînd vreuna, să zicem Turkestanul sau Abisinia, sau Liberia, și tot ar fi fost o dovadă rușinoasă de incultură. Noroc însă că nimeni în viața universitară românească nu se sinchisește de scrisul reporterilor ignoranți din strada Sărindar, căci afirmațiile de mai sus ar fi un pericol național. Așa sunt numai „un sfert de oră penibil" pentru cultura românească.

E adevărat că nu totdeauna atitudinile criticei noastre sunt atît de jenante.

Cele mai adeseori sunt numai comice. Unul dintre acești „critici" * declară în scris că și-a consultat toată familia ca să vadă dacă are vreo valoare Bernard Shaw [35], în seara cînd se juca *Cezar și Cleopatra* [36]; dar în aceeași săptămînă devine liric de entuziasm pentru valoarea piesei *Discipolul diavolului* [37], la teatrul Regina Maria, tot a numitului Shaw. Contradicțiile cele mai absurde, cele mai dezonorante pot fi întîlnite în paginile unor reporteri, care acum douăzeci de ani, primind ordin de la secretarul de redacție să facă cronică de teatru, s-au dus la spectacol, au văzut că e agreabil, și din cale afară de ușor, să însăileze cîteva prostii (retușate, despre clasici, copios, cu articole din marea enciclopedie), că e agreabil de asemeni să te vezi curtat de actrițe și de actori, și n-au mai plecat. Mai tîrziu au văzut că se pot trage și „cîteva foloase". Pentru serviciile de publicitate ale reportajului teatral, cîți directori nu oferă o traducere sau două, acolo? Ba sunt gata, cînd e vorba de o gazetă de tiraj ca *Dimineața* [38], să joace chiar și o piesă a „criticului" [39]. Cercetați afișele teatrelor noastre particulare. Nouăzeci la sută din piesele traduse ale acestor teatre sunt semnate cu numele unui reporter cu perciuni de negi, sau ale unui alt reporter al aceleiași oficine de speculat teatrul. Cum „re-

* Numele în legătură cu recente decesuri au fost suprimate în această ediție.

vuistul", cu inteligența de bărbier semit, semnează și critica dramatică a cotidianului țărănist, Compania Bulandra i-a jucat, și lui și încă unui alt confrate, o comedie chiar [40]. Dealtfel, caracteristic pentru mentalitatea acestor paraziți ai teatrului e incidentul pe care l-a avut Tudor Arghezi (și l-a consemnat în *Cuvîntul liber* [41]) cu revuistul cu negi la tîmple. L-a găsit făcînd în foaierul Teatrului Național în seara premierei o listă de cei care nu aprobau zgomotos *Meșterul Manole* [42] al d-lui Victor Eftimiu. Cum am fost martor, pot să întăresc afirmarea d-lui Arghezi.

— Ce scrii acolo ?

Și cu un surîs stupid parazitul explică :

— Fac lista de cei cărora nu le place piesa.

Tudor Arghezi ascultа uimit o asemenea nerușinare.

— Și d-tale îți place ?

Răspunsul e un bîlbîit intimidat și imprudent :

— Nu.. dar am interes să-mi placă !!!?

Arghezi a schițat un surîs disprețuitor ca un scuipat.

Dar, bineînțeles, nu toți sunt atît de candizi să mărturisească, intimidați, chiar rolul lor în teatru. Alții folosesc vorbe mari : operă sublimă, entuziasm nobil etc.

Iar publicul încrezător în ceea ce „scrie la gazetă", neștiind toate înțelegerile care se fac — de către unii numai dintre critici, e drept — pe spinarea lui, „marșează". De unde să știe el că dacă gazeta cutare publică reportajii întregi despre repetițiile unei piese oarecare nu e pentru valoarea piesei, ci pentru că traducerea e plătită cutărui reporter, că dacă un cotidian de seară publică șapte caricaturi și informații despre fiecare spectacol al cutărei piese, e pentru că actrița care joacă rolul principal e soția redactorului respectiv.

Dar nu asta ne interesează acum, căci e o chestie asupra căreia vom reveni, pe larg.

Am făcut această digresiune numai ca să arătăm importanța interpretării și deosebirea dintre o operă scrisă și spectacolul realizat. *

* E savuros că peste zece ani, în *Adevărul*, din februarie 1936, apropiindu-și pînă și natura deosebirei pe care am făcut-o noi anume, în scris de nenumărate ori, dintre semnificațiile termenilor piesă și spectacol, foarte ades explicitate de noi și de atunci încoace, își însușește și opiniile de mai sus, chiar d. Victor Eftimiu, după cum urmează [43] :

„Nu numai spectatorul obișnuit, dar și cel mai încercat meșteșugar teatral, va deosebi cu greu textul de realizarea lui scenică. E un tot indivizibil. Și totuși, una e piesa scrisă de autor și alta reprezentația care se dă cu această piesă. În general, le confundăm. „Am văzut o piesă", „mi-a plăcut piesa de aseară" înseamnă „am văzut sau mi-a plăcut povestea, actorii, decorurile, lumea care era în sală, aseară". Spunem numai piesă, în loc să spunem spectacol.

Dacă sunt foarte rare cazurile cînd abilitatea unui director de scenă, fastul tehnic, personalitatea excepțională a interpreților ridică o lucrare

Cu cît o piesă e mai de valoare, mai bogată ca material sufletesc cu atît suferă din pricina interpretării. Cele mai categorice, cele mai insuportabile insuccese sunt ale lui *Hamlet* cînd nu-şi are interpretul cuvenit. Gîndiţi-vă la sălile goale pe care le-a făcut capodopera lui Shakespeare la Teatrul Naţional, în interpretarea lui Nottara [44], sau la teatrul Regina Maria, în interpretarea d-lor Tony Bulandra şi Manolescu, pentru ca să vă daţi seama ce beltea devine o piesă bună interpretată diform şi confuz. Dar cum se iluminează toate adîncurile piesei atunci cînd nefericitul prinţ al Danemarcei e întrupat de d. Aristide Demetriade [45]. Şi se ştie că e destul ca Teatrul Naţional să anunţe o reluare a lui *Hamlet* cu acest interpret, pentru ca să fie sigur de săli pline.

Dar să venim la autorii mai apropiaţi de noi. În frunte cu acelaşi domn Herz, critica noastră a decretat „banală", „beltea dramatică" opera atît de fină şi emoţionantă : *D. şi d-na cutare* [46] de la teatrul Mic, piesă care fusese interpretată cu un mare şi frumos succes la Paris la un teatru de artă, jucată chiar de peste 250 de ori. Ba, ca să înţelegem tot ridicolul acestei „critici", să amintim că a lăudat cu deosebire pe interpreţi compătimindu-i că au trebuit să se înhame la o astfel de nerozie teatrală. (Ca şi cînd i-ar fi silit cineva să joace această piesă). Şi exemplele, citate mai sus, s-ar putea multiplica oricît.

Îmi dădeam deci bine seama de riscurile unei reprezentări greşite şi eram hotărît — sau să obţin modificările necesare, sau să retrag piesa. Dar ştiam de asemeni şi ce greutăţi avea să însemne această corectură, nu numai din cauza dificultăţilor de regie (căci e o penibilă problemă de regie îndreptarea radicală a unui spectacol care a şi ajuns la repetiţia generală), cît mai ales din cauza rezistenţei inevitabile a actorilor şi mai ales a regizorului. Îndeosebi în artă nu e nici un mijloc de constrîngere logică şi orice intervenţie e act de autoritate. „Eu cred că aşa e bine" sau „eu însă cred că aşa e bine". (De trei mii de ani s-a tot căutat posibi-

---

slabă, — numeroase, poate nouăzeci la sută sunt operele de valoare cari au venit peste cap numai prin felul cum au fost reprezentate.

De la război încoace, s-au jucat în România, şi au căzut după cîteva seri, sute de scenarii, care, în ţara de origină, au entuziasmat publicul, ţinînd afişul ani întregi. Directorii noştri de teatru n-aleg, din vastul repertoriu străin, decît ceea ce a fost de mîna întîi, succes temeinic, încercat şi în alte ţări. Numai ei sunt vinovaţi de aceste căderi. Le-au prezentat în condiţii neprielnice. Au făcut să pară mediocru textul însuşi, biruitor aiurea. Sute de glorioase drame şi comedii străine, dacă s-ar fi jucat întîia oară la Bucureşti, aşa cum s-au jucat, ar fi însemnat o mare decepţie pentru autor, o renunţare definitivă... Mă gîndesc cu groază la toate scrierile româneşti pe cari le-au înmormîntat teatrele noastre, fără posibilitatea unei reabilitări, pentru autor, fără sprijinul moral al unui triumf înregistrat aiurea". (Nota din 1936).

litatea unei demonstrații în artă fără succes). Erau deci de prevăzut scene dezagreabile.

Și atunci m-am hotărît să invit un martor obiectiv al eventualelor dezbateri. Am rugat deci doi confrați pe d. B. Cecropide[47] și Ștefan Brăiloiu[48] să fie prezenți, amîndoi, la această repetiție menită îndreptărilor. Le-am explicat alarmat, în detalii, toată monstruoasa înscenare a piesei și ei s-au oferit să asiste.

A doua zi de dimineață, cu cortina lăsată, am început repetiția. Soare, nervos, a încercat tot timpul să mă convingă că „va fi un mare succes", ba încă mi-a înfățișat o mulțime de actori și oameni din teatru care afirmau că „e sigur că va fi un mare succes". Am răspuns la toți că sunt cronicar teatral, că mă socot un adevărat cronicar teatral, și că îmi dau mai bine seama decît oricine că spectacolul care se pregătește e sortit unui dezastruos insucces.

Dealtfel de ce nu mi-aș mărturisi gîndul complet ? De ce nu mi-aș arăta convingerea mea intimă că sunt la noi singurul om de teatru care ar putea pune în scenă o dramă. Sunt anumite lașități ipocrite mai dezgustătoare decît cele mai vulgare lingușiri. Și cine nu știe că așa-zisa „modestie a autorilor" e o nesărată invenție de dulceag romantism, căci nici unul, absolut nici unul dintre marii scriitori ai lumii n-a fost modest, în înțelesul vulgar al cuvîntului. Și e poate de o reală măreție morală stăruința cu care Bernard Shaw afirmă întotdeauna că el e cel mai inteligent om al timpului, pe cînd... crede acest lucru despre sine, fără să aibă curajul să mărturisească.

Reducînd deci scara proporțiilor să ne întoarcem la afirmația că avem un genial regizor de comedie, d. Gusty[49] (căruia ar trebui să i se încredințeze de urgență sarcina de a crea o nouă serie de interpreți ai lui Caragiale așa cum i-a creat pe cei dintîi), un minunat realizator de atmosferă pe scenă d. V. Enescu[50] și în sfîrșit un regizor cu un rar dar de realizare fastuoasă d. Soare, dar nu avem nici un regizor de dramă. Din cauza aceasta în ultimul timp nu au avut succes la noi decît comediile și piesele spectaculoase, dar au căzut toate dramele. *

Ofeream deci tinerilor actori un prilej de interpretare dramatică propriu-zis care le-ar fi fost de folos și în alte piese, serviciu pentru care aș fi meritat oricum alt tratament decît neînțelegerea conducătorilor din teatru.

A trebuit să intervin de la prima replică.

— Doamnă de ce vorbești d-ta cu glasul ridicat ? De ce spui cu glasul în octavă : „Da, nu e rău, dar parcă prea e totul cenușiu ?". Și d-ta, domnișoară, de ce răspunzi pe al șaptelea glas : „Vai

* Și la fel, de zece ani încoace. (Notă din 1936).

de mine, mamă, asta e impresie de oboseală". Se vorbește așa — și le arăt cum.

Un moment uimite de acest flagrant delict de fals artistic, actrițele reiau cu un minunat ton piesa.

Și așa replică cu replică, tabloul capătă un sens, întrebările și răspunsurile se organizează, e o creștere ca de la șes la munte, spre momentul culminant al dramei.

Evident că Soare se plimbă tot mai nervos, se oprește în loc, intervine din cînd în cînd :

— Te rog nu schimba nimic... Are să fie un succes extraordinar... Îți garantez eu.

Răspund și eu cum pot și mergem mai departe. Se lămurește sensul explicației dintre Radu și Mioara, care nu e o declarație imediată așa cum apărea, ci o banală și cotidiană mărturisire dintre îndrăgostiți.

Întreb pe d-ra Tantzi Bogdan : „de ce spune, domnișoară, Mioara versurile poetului Tulpină ?".

— Pentru că le admiră.

Perfect, dar trebuie să se vadă asta. După ce Tulpină a mărturisit că el e poetul, nu-i răspunzi întins cu o replică automată, ci ai o clipă de uimire admirativă, alt gînd vag de reverie și pe urmă începi : Așadar d-ta ai scris : ...etc. ?

Soare intervine hotărît : „Domnule, legea interzice autorului să intervie" etc.

Îi răspund iar ce pot, dezolat, cînd văd că el nu înțelege că e în propriul lui interes punerea la punct a spectacolului.

Urmează alte precizări, încadrarea stărilor sufletești în cuprinsul decorului. Joc aproape, pentru interpretul principal, scena care urmează, el o joacă la fel ca mine, ca să nu mai lungim explicațiile și sensul mersului dramatic apare evident.

La un moment dat, eroina se așează în fotoliu, lasă capul în jos și își acopere ochii ca de fum.

— Ce înseamnă asta, domnișoară ?

E mirată :

— Plîng...

Plîngea, înțelegeți ?

Așa se joacă drama la noi. Cu cel mai revoltător convenționalism. Ca să arate că plînge actrița duce batista la ochi, ca să arate că e disperată își despletește părul, ca să arate că iubește își întinde gîtul spre amantul figurant, țuguiază buzele ca un cioc și șoptește mecanic ca o prințesă de ceară într-o raclă : te iubesc. Cînd cade în genunchi și gîfîie patetic înseamnă că imploră. Dacă frămîntă batista în mîini înseamnă că e nervoasă, dacă zîmbește strîmb cu umerii înțepeniți și capul pe jumătate întors, înseamnă că disprețuiește, și așa mai departe.

Actorul care iubește face un pas înainte, înțepenește genunchii și răspunde buzelor țuguiate ale actriței cu alte buze țuguiate. Pe urmă face din brațul stîng un colac, pe care ea își culcă ceafa și în timp ce se privesc cu ochi de sticlă, cortina cade încet.

Cînd actorul nostru închide un ochi și dă din cap înseamnă că a priceput aluzia, dacă după ce a băut un pahar își plescă[ie] buzele și privește paharul gol înseamnă că i-a plăcut vinul. Dacă e disperat se ia cu mîinile de păr. Atunci cînd duce o mînă țeapănă înapoi, și cu stînga răsfirată își acopere pieptul înseamnă că sufere sincer. Și dacă spațiul ne-ar permite am continua lista.

Îi explic deci tinerei artiste că surprinderea dramatică se traduce printr-o dilatare a ochilor (și nu prin ascunderea lor), că durerea care urmează surprinderii înregistrează totdeauna o încremenire, urmată neapărat de o relaxare a întregului organism (și nu e arătată doar printr-o batistă dusă la ochi). Că în nici un caz nu se poate trece peste aceste trepte ale emoției.

Actrița, lămurită, repetă și scena iese minunat. Ceea ce dovedește că o catedră de psihologie dramatică n-ar fi deloc superfluă conservatorului nostru.[51] (Să precizez că nu mă ofer deloc pentru această catedră și că ea ar putea fi foarte bine ținută de către oricare dintre bunii licențiați în psihologie și logică ai Universității noastre).

Dar să revenim la repetiția *Mioarei*. După încă două trei puneri la punct toate urmărite cu atenție și bunăvoință de interpreți, regizorul titular intervine din nou și de astă-dată categoric, că el nu poate permite continuarea repetiției.

Nici eu nu pot permite însă ca spectacolul care se oferă să fie semnat cu numele meu. Plec deci cu invitatul meu care e și el uimit de cele întîmplate și după ce scriu următoarea petiție :

Domnule Ministru,

Întrucît modul în care noua mea lucrare dramatică Mioara *urmează să fie prezentată publicului nu corespunde concepției mele despre artă, vă rog să admiteți suspendarea repetițiilor începute și scoaterea piesei din repertoriu.*

Primiți etc.

Pornesc direct la minister, căci directorul vechi și-a dat demisia, iar cel nou nu s-a prezentat încă.[52] Sunt deprimat și dezgustat de acest avatar și înțeleg și eu de astă dată toată zădărnicia oricărui efort spre mai bine în arta teatrului oficial la noi.

La direcția artelor e d. Minulescu. Cererea mea îl indignează. Se scoală de la birou, azvîrle brațele în aer, îmi reproșează... mie ! un soi de ciudată ingratitudine. Se pare că d-sa înțelege că acel care a primit bomboana otrăvită e tot el obligat să fie recunoscă-

tor asasinului pentru... zahărul din care a fost făcută bomboana amăgitoare.

— Am cheltuit cu ea două sute de mii de lei.

— Perfect. Dar eu n-am cerut asta. Eu am cerut să-mi pui piesa în repetiție la timp și să nu o joci în lipsa mea. Ce sunt eu vinovat de toți banii care se aruncă pe gîrlă la Teatrul Național ?

Și îi lămuresc că piesa, al cărei erou era sărac, nu avea nevoie de o luxoasă montare. Îi descriu în parte din motivele pentru care nu pot admite ca afișul să poarte numele meu. N-aș putea spune că mai sunt și eu calm.

Se plimbă prin birou îndîrjit, pe urmă întreabă din nou :

— Bine domnule, cînd teatrul a cheltuit atît, cum poți să retragi piesa ? E o pagubă enormă asta.

Îl privesc uimit.

— Și dacă piesa se joacă totuși și cade, își scoate teatrul paguba ?

Rămîne o clipă perplex.

— Păi nu cade domnule, nu cade !

De astă dată nu mă mai pot reține.

— Domnule director, fac cronică teatrală de cinci ani de zile. Am și eu atîta idee de regie ca să-ți spun că spectacolul pe care îl pregătește Naționalul e o monstruozitate, că indiferent de valoarea piesei el nu va fi acceptat de public.

Unul din domnii, care întîmplător asista la audiență, nu se mai poate stăpîni și izbucnește și dînsul revoltat :

— Bine domnule, dacă autorul declară că spectacolul nu va merge, dacă îți dovedește că nu va fi acceptat de public, cum poți să nu-i admiți retragerea piesei ?

Ce interes ai d-ta ca această piesă să cadă ?

Cine are interes să compromită pe autor ?

Și pentru că discuția cu directorul teatrului mi se pare de prisos, iau cererea și mă prezint secretarului general.

Nichifor Crainic[53] se miră familiar și nu pricepe nimic.

— Cum mă, vrei să retragi piesa ?

— De cînd ești secretar general nu ți-am cerut niciodată nici cel mai mic lucru. Ei bine acum îmi poți face un adevărat serviciu. Aprobă-mi cererea. Asta o poți face și tu, nu numai pentru un prieten vechi, dar și ca un act de prudentă autoritate.

Stă pe gînduri, caută, se uită lung la mine. Știu bine că Nichifor Crainic, care e unul dintre cei mai indicați secretari generali ai artelor și cultelor, nu cunoaște totuși absolut nimic din problemele teatrului, că față de pregătirea lui însă pentru celelalte direcții ale ministerului trebuie să-l acceptăm așa cum e.

— Te rog, Crainic, ai încredere în mine și aprobă-mi cererea. Scutește Teatrul Național de un dezastru și pe mine de mari neplăceri.

Rămîne o clipă gînditor.

— Dragă, să consultăm şi pe noul conducător al teatrului. Trebuie să vedem ce spune şi el.

Alexandru Hodoş [54] e însoţit de d-nii Buzescu [55] şi Plopeanu. [56] Cînd aud de obiectul petiţiei mele toţi trei rămîn surprinşi.

— O retragere a piesei este imposibilă.

Enervat, uimit, întreb precis :

— Şi de ce ? De ce n-ar fi posibilă o retragere a piesei ?

— Pentru că s-au cheltuit bani, pentru că ar aduce mari pagube teatrului !

E un răspuns pe care oricît mă trudesc să-l înţeleg, nu pot.

— Domnilor, că s-au cheltuit bani e o greşeală, dacă vreţi. Nu e întîia oară cînd o instituţie a statului greşeşte şi nu mă poate privi pe mine asta. Vă întreb însă un singur lucru. Cum îşi scoate banii teatrul dacă spectacolul cade ?

— ?!

Fireşte. Are interes teatrul să adauge unei pagube materiale şi una morală ?

Domnul Plopeanu mă asigură din nou că impresia generală în teatru e că piesa nu are să cadă, ceilalţi îl întăresc în răspuns şi mă văd nevoit să-i explic, din nou, lui Crainic.

— Dragul meu, cînd de ani de zile fac cronică, atît de strictă, reprezentaţiilor de teatru din Bucureşti, crede-mă că nu faptul că e acum vorba despre o piesă a mea are să mă împiedice să văd clar. O să fie o cădere dezastruoasă.

Crainic încearcă să „glumească".

— Ei cum, mă, e piesa ta atît de slabă ?

— Dar nu-i vorba de piesa mea aci. Căci din ea n-a mai rămas decît un scenariu şi un galimatias de replici urlate.

— Şi ce e de făcut ?

— Împiedică-i reprezentarea. Sau modifică semnătura afişului : *Mioara*, spectacol de Soare Z. Soare după un scenariu de Camil Petrescu.

Şi cum cu toată enervarea rîdem cu toţii :

— Sau să nici nu-mi pomenească numele. Nu e nevoie. Eu cum am luat subiectul *Sufletelor tari* din Stendhal fără să-i pun numele pe afiş ?

Dau pe urmă o serie de lămuriri atît de categorice asupra montării şi sluţirii textului, care au parcă aerul să convingă.

Unul dintre dînşii intervine.

— Bine dragă, dar retragerea piesei ?

— Sigur că da. Vreau să-mi spuneţi precis : Cine are interes ca acest spectacol să aibă loc ? Teatrul nu, eu nu. Atunci ?

Urmează un răstimp de comună reflexie, după care Crainic îmi spune prietenos.

— Ascultă Camil Petrescu. Se pare că ai dreptate. Dar retragerea piesei ar crea dificultăți atît de mari, încît neapărat soluția asta trebuie evitată. Găsește alta. Oricare alta.

Și secretarul general și noul director îmi sunt vechi colegi. Nu sunt deloc doritor să le fac încurcături și, firește, e sigur că nu ar fi un bun certificat pentru direcție faptul că un autor, care întîmpină atîtea greutăți pînă să fie jucat pe scena Teatrului Național, preferă, îngrozit, cînd vede în ce hal i-au transformat-o, să-și retragă lucrarea și s-o rupă de fugă. Dar mă gîndesc că nici eu nu pot plăti toate oalele sparte de alții. Caut, deci, soluția amînării.

— Crainic, uite tot ce pot accepta : Să se amîne spectacolul. cu două zile. Azi e sîmbătă și ziua de azi e ca și pierdută. Voi face o repetiție de foaier mîine după amiază și trei repetiții cu decor luni, marți și miercuri. Vreau ca să asiste la aceste repetiții, cineva cu răspundere, pentru ca să nu fiu împiedicat de la modificările pe care vreau să le aduc spectacolului.

Îmi dau seama ce sarcină primejdioasă îmi iau. E greu să creezi un spectacol bun cînd ai zeci de repetiții și concursul necondiționat al tuturor, dar cînd e vorba să transformi ceva aproape terminat... Care e croitorul care să accepte să facă dintr-un costum demodat unul bun de purtat, în loc să pretindă stofă nelucrată, s-o croiască așa cum îi convine lui. Ca un serviciu celor doi prieteni, îmi impun însă acest efort.

Cu adevărat corectă și indicată din punct de vedere artistic nu putea fi decît scoaterea piesei din primul plan, repetarea intensă trei-patru zile a *Societății atleților spirituali* care era gata și jucarea *Mioarei* peste alte două săptămîni, cu *Actul venețian* împreună. Dar cui să-i explici asta ? Nici n-am mai propus-o măcar.

Soluția mea e acceptată bucuros, eu mă simt obligat să mulțumesc secretarului general și d. Plopeanu își ia îndatorirea să facă pregătirile pentru amînarea spectacolului.

Cînd mă întorc la Teatrul Național e un cortegiu de intervenții pe capul meu : „Nu amîna spectacolul, e de prisos. Toți cei care au asistat la repetiții spun că va fi un mare succes". Societari, probiști, ajutori de regizori, toți tabără pe capul meu.

Trebuie să declar nervos, uneori aproape violent, că n-am nevoie de sfaturile nimănui. De altminteri, eu știu bine că există o foarte ciudată psihoză în teatru care împiedică cu desăvîrșire pe actori de la orice control artistic. Cele mai cumplite aberații sunt pentru ei capodopere, capodopere pînă în seara căderii catastrofale. Asta nu-i împiedică, să-și dea necontenit părerea, și dintre toate neplăcerile pe care le-am avut în cariera de autor dramatic, socot cele mai penibile pe acelea de a fi fost nevoit să suport opiniile artistice nu numai ale actorilor, dar chiar ale mașiniștilor. Pînă și oamenii de serviciu se simt obligați să te sfătuiască și cu autoritate încă. Și asta se întîmplă nu numai la Teatrul Național,

dar pretutindeni. Îţi vine să-i întrebi : Bine, domnilor, cum se face că dacă toată lumea vă pricepeţi atît de mult, opt din zece dintre piesele pe care le joacă teatrele noastre cad ? Cum, nu sunteţi dumneavoastră cei pe care noi trebuie să-i admonestăm în scris cîteodată, cu adevărat sever, pentru monstruozităţile pe care le oferiţi drept artă ? Cum, simplul fapt de a fi trăit 21 de ani în îmbîcseala cumplită a culiselor conferă singura autoritate artistică ? De ce adică atîţi actori, pe care teatrul se vede nevoit să-i concedieze după un sfert de veac de viaţă de culise, sau de ce coana Veta, de pildă, care aproape de patruzeci de ani ascultă, de pe banca de scînduri a lojilor din stînga, atîtea nenumărate tirade, s-ar pricepe în teatru mai mult decît un proaspăt şi înzestrat absolvent al conservatorului, mai mult decît un autor critic ? Ca un argument hotărîtor pentru succesul viitor, mi se aduce opinia doamnei Voiculescu, care ar fi declarat că îi place spectacolul. D-na Voiculescu nu e oricine în teatru. O caut în foaier şi cu toată politeţea o întreb hotărît :

— Doamnă Voiculescu, aţi spus că d-voastră credeţi că acest spectacol va constitui un succes ?

Puţin surprinsă, d-na Voiculescu ezită.

— Doamnă, gîndiţi-vă că un răspuns întîmplător îmi poate face un mare rău. Mă împiedică să obţin amînarea spectacolului.

Excelenta actriţă se explică evaziv :

— Atît cît am văzut din spectacol mi-a plăcut.

Sunt amărît şi îi spun imediat :

— Doamnă, cred că greşiţi, greşiţi cu totul.

După masă e matineu, a doua zi de dimineaţă, duminică, e instalarea noului director şi după amiază iar matineu. Hotărîm cu Soare, din cauză că unii interpreţi joacă, o repetiţie, în foaier numai cu cei doi protagonişti : d-ra Tantzi Bogdan şi d. Vraca.

Întreaga după amiază, de la 2 jum. la şase, refacem replică cu replică scenele dintre Radu şi Mioara, din prolog (tabloul întîi şi doi). Primul lucru pe care îl cer interpretului e ca nici un moment, niciodată, să nu ridice tonul. Încercarea e dintre cele mai dificile, căci după fiecare zece cuvinte Vraca se pomeneşte strigînd. Reluăm şi iar reluăm. Îi atrag necontenit atenţia ca în tot cursul actului să nu ridice niciodată totul. Realizăm cîte un pasaj aşa şi pe urmă din nou strigă. La un moment dat mi se pare că am găsit o soluţie care să-l disciplineze : „Ascultă, Vraca, joacă tot acest act cu vocea scăzută cu care ai jucat pe *Faust*".

Şi pasagiul e spus din nou. Lucrurile încep să meargă bine. De cîte ori începe să strige eu îl opresc, apostrofîndu-l, căci bucătăria teatrală are ciudăţeniile ei : Faust, ca Faust, Vraca !

Către şase seara ne apropiem de finalul actului şi, drept să spun, sunt foarte mulţumit. Spus omeneşte, actul merge de minune.

Dacă izbutește să fie jucat și seara tot așa cum l-a învățat, deși nu s-a repetat cu toată lumea s-ar putea totuși...

La urmă însă Vraca dă un strigăt formidabil, un fel de urlet inuman : Mioară !

Sunt uimit. Ce-i asta ?

— Cum ? Finalul actului !

— Ce final ? Și surîzînd îl rog prietenos : Fă actul fără „final" ! Dar aci intervine o discuție. Soare ia apărarea interpretului : Dragă, trebuie să facă finalul așa. Altminteri nu place publicului... Da, da, ascultă-mă pe mine.

Publicul...

Nu vă puteți închipui ce conținut capătă noțiunea aceasta pentru actori, regizori, directori de teatru și în genere pentru cei care depind de reușita unui spectacol. Un fel de zeitate monstruoasă și incomprehensibilă. În romanele lui Zola cîte-o uzină, cîte-o locomotivă, sau, ca în *Germinal*, o mină, capătă un fel de autoritate de destin asupra unui grup întreg de oameni. Deasupra vieții lor planează moderna zeitate. Teatrul joacă același rol firește în viața atîtor inși, dar teatrele înseși depind de Public.

Dacă publicul aplaudă o singură seară măcar fetița de conservator, care a împrumutat o rochie a unei prietene a ei ca să poacă juca, e pe cale să capete adoratori, angajamente, casă luxoasă, și dacă publicul aplaudă mereu călduros, automobil chiar. Dacă publicul aplaudă, copiii actorului au acasă pîine, căldură și ghetele drese la timp.

Dacă publicul aplaudă se poate găsi loc în sanatoriu pentru soția bolnavă, vara toată lumea poate pleca să respire aer curat sau să viziteze orașele străinătății. Dacă publicul te aplaudă, lumea te salută cu respect pe stradă, nu faci anticameră, nu ai aparența aceea lamentabilă de om de serviciu așteptînd ; copiii tăi sunt mîndri de tine, prietenii îți dau loc de frunte la masă. Toate acestea depind de Public, idol capricios și hidos de atîtea ori.

Trebuie să se ție seama cît de mult viața omenească a actorului depinde de public, ca să se înțeleagă teroarea pe care acesta o exercită asupra actorilor și directorilor de teatru. M-a impresionat profund modul în care micul Sacha [57] povestește cît îl mira cînd venea și el duminica de la pension acasă și lua masa seara cu un om căruia îi cunoștea numai vocea, căci atunci cînd Guitry [58] juca și în matineu și seara aceeași piesă, nu se mai degrima între spectacole și își săruta copiii cu mustăți de conte romantic. De altminteri sunt într-adevăr numeroase cazurile cînd lăsîndu-și morți iubiți acasă, actorii apăreau în fața publicului.

Și cine nu știe că pînă la Revoluție în Franța oricine din public putea pretinde actorului scuze la scenă deschisă, dacă acesta avea imprudența să dea semne de enervare, cînd era fluierat pentru jocul lui.

De către actor, ca tuturor forțelor care influențează cu autoritate prea absolută, Publicului i se atribuie și mai multă putere și mai numeroase capricii decît le are într-adevăr. Negrii din Africa fac o zeitate din tot ce le poate face rău : din tunet, din șarpe, din piatra de care se lovesc mergînd. Și tot misterul capătă un sens monstruos. Cum acești negri nu știu cum să mai împace divinitatea, așa actorii nu mai știu cum să împace Publicul... Sfori, cîrlige, suspine, oftate, surîsuri recunoscătoare cînd aplaudă, poze distinse, urlete formidabile, toate sunt încercate și cele mai adeseori de prisos. Actorul nu mai știe ce să facă, ca să încerce ca să mulțumească acest monstru de care depinde soarta lui (gîndiți-vă numai la actorii concediați zilele acestea de la Național după zeci de ani de serviciu, pentru că nu-i vrea Publicul [59]). Nicăieri superstițiile nu sunt de aceea mai numeroase și mai absurde ca în teatru.

Și nu numai angajații, dar directorii de teatru înșiși trăiesc sub teroarea acestei zeități. Cîte nopți de insomnie nu le procură acest public.

— Publicul acesta de după război e de neînțeles, îmi spunea îngîndurată, cîndva, directoarea unui teatru particular. *

Modul cum își alcătuiesc repertoriul nu e decît o dovadă a paraliziei provocate de teroarea publicului. La Paris, teatrele mari nu joacă decît autori consacrați, adică autori cari au fost deja acceptați de zeitate. Directorii de teatru de la noi nu joacă în genere decît dintre piesele care au făcut serie mare în străinătate, pe care le-au aplaudat (sigur) sute de săli tixite de public.

Se întîmplă adesea că piesa care a avut succes în străinătate cade la noi : Publicul de la noi e o zeitate independentă, mai mică dar independentă, cu gusturile și capriciile ei proprii.

Numai anul acesta au căzut la noi *Livada cu vișini* [61] care a avut un succes imens în toată Europa, *S-a găsit o femeie goală* [62], unul din marile succese ale Parisului, *Domnul și d-na cutare,* unul dintre cele mai mari și mai autentice succese ale aceluiași Paris. A căzut, la Național, *Regina Cristina* [63] jucată cu mare succes la Viena etc.

Niciodată directorii de teatru cărora le-au căzut piesele de succes nu caută că priceapă cauzele reale ale căderilor, ci recurg la formula ocultă : Publicul.

De altminteri, concepția despre teatru e tot atît de grosolană la unii conducători de teatru de la noi, ca și la critici. Descompunerea unui spectacol în factori le e cu desăvîrșire necunoscută. Pentru un medic moartea unui om poate să fie provocată de cauze organice, chimice sau mecanice. El studiază și încearcă remedii. Pentru o babă cauza morții unui om e că l-a luat Dumnezeu.

---

* Acum cîteva seri, după 10 ani, îi spunea lui Mihail Sebastian, cu titlu confidențial, exact același lucru, aceeași directoare [60] (Notă din 1936).

Pentru un director de teatru cauza pentru care cade o piesă e că n-a ... aplaudat-o publicul.

De ani de zile aud : Publicul vrea așa... publicul nu vrea așa, dar naiba știe de ce într-o zi vrea înscenări fastuoase și într-altă zi nu le mai vrea, de ce ani de zile a vrut pe Bataille și Bernstein[64] și pe urmă nu i-a mai vrut, de ce într-o seară aplaudă furtunos melodrama și peste două zile chiar *Cele două orfeline* [65] îl lasă rece.

Am văzut deci directori de teatru acuzînd publicul de căderea unei piese, și am văzut directori de teatru acuzînd piesa însăși. Fără să-și dea seama că o piesă care a avut succes aiurea e un lucru judecat în materie de teatru, și că chiar dacă ar fi așa, încă se condamnă singuri : cine i-a pus să joace piesa că doar nu-i obliga nimeni să se facă de rîs. Firește. Cînd aproape fiecărui teatru de la noi îi cad opt din zece piese pe care le reprezintă, mai poate fi vorba de o conducere efectivă pricepută și nu de un joc al întîmplării ? Dealtfel, chiar dacă Publicul ar fi de vină și un director de teatru încă e vinovat că nu îl cunoaște. Căci dacă nu te pricepi s-o joci, și dacă nici nu știi ce vrea publicul, atunci ce Dumnezeu știi și cum justifici pretenția de a conduce un teatru ?

Dar ca să sfîrșim digresia, să constatăm că și acum, ca de atîtea ori pînă atunci, zeitatea era invocată împotriva opiniei mele.

— Dragă Soare, acest formidabil urlet, adăogat din senin la sfîrșitul actului, e inadmisibil. Dacă publicului îi place ceea ce îi ofer eu, bine, dacă nu iarăși bine... Sunt alți autori la care se poate adresa. De altminteri, cred că tu îi atribui acestui public gusturi pe care nu le are. Nu am impresia ta, de pildă, că îi plac urletele.

Am convenit cu interpretul că va murmura — cel mult — surîzînd trist „Mioara".

E neîndoios deci că, dacă Soare ar fi fost mai puțin ușuratec, soarta piesei ar fi fost alta. Acest tînăr regizor ar trebui să ia pildă de la d. Gusty care totdeauna știe în toate detaliile și dedesubturile ei, pe dinafară, piesa pe care o pune în scenă și oricîți directori i-or veni pe cap, oricîte ordine o primi, nu o prezintă decît dacă e gata. Grija de artă trebuie să fie singura lege în Teatrul Național, căci asta îi este menirea și pentru asta e întreținut de stat cu sacrificii. De aceea, obiceiul lui Soare de a se oferi să dea gata (să dea gata) o piesă în două săptămîni chiar, e copilăresc. În timpul acesta abia de sunt gata decorurile, căci artiștii nu numai că n-au timpul să se adapteze rolului, să-l identifice, dar nici măcar nu-l știu pe dinafară. El, cel dintîi, pierde din cauza acestui lucru. Și-a făcut reputația unui simplu regizor, cînd are reale calități de director de scenă. L-am auzit citind un text, așa cum aș dori să joace actorii teatrului cu adevărat și l-am văzut supra-

veghind seara premierei cu o seriozitate activă, pe care i-aş fi dorit-o la repetiţii.

Se înserase şi ne-am dat întîlnire pe a doua zi, la repetiţie.

Dar cînd luni de dimineaţă am trecut spre teatru, am rărit pasul, de uimire. Afişele Naţionalului anunţau premiera pentru a doua zi. M-am dus de-a dreptul la director, care mi-a spus că afişele s-au lipit fără ştirea lui şi că a dat ordin să se tipărească benzi albe cu amînarea spectacolului, dar că în prealabil ţine să asiste şi el la repetiţie. Eram încîntat de asta... căci avea să se convingă şi el chiar, că spectacolul nu merge. Întrucît însă avea să fie o repetiţie generală, fără posibilitatea de a interveni, din partea mea, eram destul de nemulţumit. Cu toată amînarea, nu mai aveam în modul acesta decît două repetiţii. Dacă e adevărat că o partidă pierdută se poate cîştiga, dar una abandonată nu, observam totuşi neliniştit că maxima aceasta are darul să te tîrască asemeni vîltorii de rîu : în cercuri tot mai restrînse şi mai periculoase.

Un grup de curioşi, în afară de director şi de regizor, urmăreşte împreună cu mine repetiţia-spectacol. Greşeli de detaliu sunt cu duiumul, momentele psihologice sunt redate eliptic, pe cînd mici virgule dramatice sunt prezentate ca nişte cozi imense într-un scris de agent de percepţie, dar, în sfîrşit, amîndouă tablourile repetate ieri sunt suportabile. Şi dacă am fi avut cel puţin şansa unei repetiţii întregi. Al doilea act de la primele replici începe să mă îngrozească. Nici unul dintre actorii care întregeau ansamblul nu are aerul să-şi dea seama că nu joacă decît un rol secundar — subordonat unei acţiuni. Pentru actorii noştri rolurile se împart astfel numai în roluri mari şi roluri mici. Rolurile mari sunt cele care au mai mult text şi mici cele scurte. Fiecare nu se gîndeşte decît să transforme rolul lui într-un fel de romanţă independentă de restul piesei. Singura grijă a fiecăruia e ca în orice caz să iasă mai mult decît ceilalţi în relief, chiar sluţind piesa.

Ascultam deci consternat cum replici pe care le doream şoptite aproape, erau spuse cu „efect". Trebuie să spun însă cît de mult sublinia textul, fără nici o replică măcar, Sîrbu, acest extraordinar actor. Întrucît priveşte interpretul principal, ce să mai spun ? Tot timpul se agita patologic, se ridica inutil în picioare la masă, îşi trecea de zeci de ori violent mîna prin păr, transforma surîsul în rînjet, întrebarea în apostrofă, perora mîncînd silabele : Mioră, încăleca replicile, una peste alta. Tot ce era ironie, în text, devenea strigăt furios. Şi, bineînţeles, tot ce era dramă efectivă : două momente în actul acesta, cînd află înfiorat că toată întîmplarea duelului n-ar fi existat dacă înainte de ceartă adversarul lui nu pierdea trenul şi cînd la sfîrşitul actului apostrofează deprimat pe cei de la masă : „bunătatea voastră... bestii amabile... pofte poetice... stîrpituri idealiste... bunătatea voastră..." erau tre-

cute pe același plan de strigăte banale, ceea ce da interpretării o monotonie în violență.

Am plecat, brusc bolnav, din sală, aș fi vrut să strig, să alerg de zece ori de la un capăt la altul al bulevardului, să înconjur Cișmigiul fugind. A venit la mine pe culoar interpretul explicîndu-mi că e o simplă indispoziție, că la spectacol va fi altfel.

Actul trei cred că n-a diferit cu nimic de al doilea și de altminteri nici nu l-am mai ascultat. Simțeam nevoia unei evadări.

În cancelarie, directorul mi-a explicat că s-a gîndit temeinic și că îi e imposibil să debuteze la direcție cu afișe lipite cu benzi albe. Că dealtfel impresia lui și a tuturor e că totuși va fi un succes... Soare, care venise de asemeni, a luat evident cuvîntul :

— Dragă, fii liniștit... va fi succes... uite... îți garantez eu.

L-am privit uimit.

— Cum îmi garantezi tu ?... Ce înseamnă garanția ta ?...

— Îți garantez eu. Nu mai amîna spectacolul.

Într-adevăr, mă scotea din sărite :

— Bine, Soare, tu ai garantat pentru atîtea piese care ți-au căzut, ai garantat și pentru *Livada cu vișini* și pentru *Regina Cristina*. Numai că Strindberg și Cehov sunt morți săracii. Nu pot să vină să te ia de gît.

— !?

— Sigur. Ascultă-mă tu, mai bine, pe mine. Amînăm spectacolul. Trebuie să îndreptăm neapărat cîteva enormități și restul o merge cum o merge.

Pînă seara încă am nădăjduit că se va amîna. Trebuie totul încercat și trei repetiții bune... Cine știe.

Cînd am văzut însă că totul e de prisos, m-am gîndit că singura soluție e să plec din București, publicînd în *Argus* o scrisoare că spectacolul de la Teatrul Național nu-mi aparține. Mie îmi aparținea numai piesa, care este de nerecunoscut, ciopîrțită, și costumată altfel decît se cuvenea. E vorba mereu în teatru de verosimil și neverosimil, de motivat și nemotivat. Simple nerozii. E o concepție primară și grosolană așa cum sunt mai toate judecățile curente în artă. *Hamlet* e „nemotivat" și „neverosimil", „nu-l poți întîlni pe stradă", dar dacă acest lucru nu e cauza valorii lui, e desigur un efect important al acestei valori. Ca să știi ce e verosimil în artă ar trebui să știi mai întîi ce e verosimil în viață. (Altă nerozie vrea ca nu tot ce e adevărat să fie verosimil.) Pe urmă verosimilitatea e o înțelegere cu totul subiectivă. Sălbatecului nu-i vine să creadă că neagra cutioară cît un pumn poate să vorbească întocmai ca un om. Și dacă o aude, el nu admite totuși decît că e acolo o zeitate ascunsă. În ceea ce privește judecarea „motivatului și nemotivatului" stupizenia e și mai mare. Unui băcan, care s-a însurat cu o femeie mai bătrînă decît el, nu i se pare posibil să existe oameni în stare să se sinucidă din

dragoste. O Julietă care se omoară pentru un Romeo şi un Romeo care se omoară pentru o Julietă, lui i se par neverosimili fireşte şi „sfîrşitul nemotivat". Unui patron care-şi speculează salahorii i se pare „neverosimil" ca un altul să aibă accente de indignare în faţa nedreptăţilor. De aceea, de cinci ani încerc să reacţionez atît cît pot, în articolele de critică pe care le scriu împotriva acestui mod de a judeca al confraţilor mei şi de a impune singura lege în teatru cu privire la ceea ce e sau nu admisibil : ca personagiile să se poarte aşa cum le e vorba sau să vorbească aşa cum le e portul. În *Mioara* reprezentată personagiile se purtau cu totul altfel decît le era vorba. Asta mă dezgusta.

Dezavuarea Teatrului înainte de spectacol mi s-a părut totuşi un act prea brutal. Şi scrisoarea plănuită ar fi fost un act neobicinuit de brutal. M-am hotărît deci să dau lupta, atît cît stilul permite să numeşti o premieră „luptă", înarmat nu cu arme proprii, cele folosite în opt ani de activitate literară, ci cu materialul de la recuzită pe care mi-l punea la dispoziţie Teatrul Naţional : scut de carton, puşcă de soc şi sabie de lemn. O retragere onorabilă însă tot speram (mai ales că tot mai era o repetiţie, chiar în ziua premierei). E adevărat că mai toţi cei din jurul meu mă preveneau de o imaginară ostilitate a confraţilor critici şi a reporterilor de teatru. Dăscăleala continuă, tonul prea categoric nu sunt dintre cele care se suportă cu plăcere, deşi nici astăzi, ca şi atunci, nu cred în această „ostilitate". De altminteri chiar dacă ar fi adevărată, ea nu constituie decît o dificultate în plus. Marinarul, care s-a înecat din cauza valurilor, n-are nici o scuză şi autorul dramatic care e înfrînt de ostilitatea criticii şi mai puţin. Deci nu de reaua credinţă a cronicarilor mei îmi era teamă, ci de prostia lor. Reaua credinţă poate fi pusă în faţa evidenţei inexorabile, prostia e invincibilă. În faţa ei eşti dezarmat, orice i-ai spune, ca o demonstraţie matematică explicată omuleţului care face cu ochiul în vitrina drogheriei : „Eu sunt vesel pentru că mi-a crescut iar părul, cu pomada Lydia".

De vreme ce retragerea *Mioarei* era deci o imposibilitate, cunoscînd incapacitatea confraţilor de a înţelege o piesă, dacă nu le e dată mură în gură de interpretare, m-am hotărît să le fac serviciul unor lămuriri prealabile într-un foileton din *Argus*, foileton care a şi apărut [66].

Repetiţia de a doua zi a fost ceea ce putea să fie o repetiţie fără decor cu cîteva ore înainte de spectacol. M-am mărginit să o folosesc pentru o cît mai apropiată organizare a primelor tablouri. În mod inevitabil astfel esenţa însăşi a piesei, drama propriu-zisă, actul doi şi trei se jucau fără nici o intervenţie din partea mea, fără o repetiţie măcar. Şi cum toată piesa era scrisă pentru aceste două ultime acte...

După masă, enervat, dezgustat de acest smîrc în care mă afundam cu atît mai mult, cu cît făceam încercări mai îndîrjite să scap, m-am hotărît din nou să plec din București. Știam că un insucces al spectacolului va fi exploatat, nu de dușmani personali, pentru că sunt convins că în afară de cîțiva confrați într-ale dramaturgiei — aceștia ireductibili, — n-am nici un dușman, ci de către cei mărginiți (dealtfel, orice ați spune n-o să mă faceți să cred că un prost poate merita titlul de dușman). Îndeosebi gravă mi se părea întîmplarea aceasta a premierei dintr-alt punct de vedere. Și am să vi-l lămuresc, deși necesită și el oarecare ocol. Eu sunt un incorigibil optimist în ordinea pragmatică în sensul că socot de mare valoare estetică, și posibil, triumful ideii organizate. Viața asta pe care o trăim aci, în timpul acesta și în locul acesta, și între oamenii între care o trăim, e urîtă, vulgară și meschină. Singurul lucru acceptabil, pe care îl poate oferi, e doar dorința de a evada din ea, sforțarea de a schimba cît de puțin. În ordinea realizărilor, ideea de frumos absolut e un joc de nebun închis în celulă, știința, aglomerare de date, organizarea socială o monstruozitate, stima oamenilor o iluzie ridiculă, iubirea o formulă acceptabilă, condiționată însă de „vălul fericirii". Ca și prietenia, dealtfel. Ar rămîne poate bucuria simplă de a trăi, dacă ai putea fi nesimțitor ca Luculus, sau inconștient de mizeria fiziologică asemeni unui rîmător.

Și totuși trebuie să fie o realitate sau cel puțin dorul tuturor după o altă realitate. Doi bolnavi incurabili cu paturile învecinate, copleșiți de descurajare, descompuși de mizerie, au stat toată dimineața cu privirea fixă și grea. Pe urmă din senin, ca răspunzînd unui gînd absurd, ispititor, unul a surîs. Ca vinovat de o indiscreție s-a uitat spontan spre vecin. Dar acesta i-a răspuns cu surîs înțelegător și indulgent. Ziua întreagă a fost justificată o clipă.

Or fi oamenii răi și proști și în alte țări. Am impresia că asasinatele cele mai hidoase, escrocheriile cele mai abile, Landri sau milionari care să facă oferte de căsătorie asasinelor celebre (numai pentru că s-a vorbit în gazete despre ele) sunt încă apanajul apusului. Dar cred că nu e nicăieri acest dezgustător defetism moral care domnește la noi : „N-ai să îndrepți tu lumea". „Vezi-ți de interesele tale și lasă-i pe ceilalți în pace", fă-te frate cu dracul pînă treci puntea, zi ca el pînă-ți faci treaba, frate, frate, dar brînza-i pe bani ; din înțelepciunea comună — și completate cu formulări din experiență proprie : azi, nu te încrede nici măcar în frate-tău, ia-te bine, domnule, cu toată lumea (adică devino complice cu ceilalți). Acestea, ilustrate cu pilde hotărîtoare din viața politică, financiară, din armată, școală, biserică, literatură, presă, — iubire însăși, prin care ți se arată că numai printr-un întreg sistem de trădări de toate soiurile, de cumpărări, complicități și concesii morale se poate „ajunge", ne-au format, toate, o

stare de spirit de slugi parvenite. Toată societatea noastră are un aer „parvenit“ a cărui lozincă e lozinca tuturor panicilor, căci „ajunge cine face concesii“ înseamnă exact „scapă numai cine fuge“. Şi înainte de a fi imorală, dacă vreţi, lumea asta e urîtă, pentru că numai inteligenţa, care se ridică asemeni flacării deasupra mlaştinei, e frumoasă.

Nu sunt decît un biet scriitor. Nici prin naştere, nici prin situaţia socială nu însemn nimic. Ca scriitor chiar, nu sunt decît un tolerat la vreo două ziare, iar ceea ce gîndesc nu pot spune decît într-o revistă proprie, care abia numără mai mult de o mie de cititori. Cuvîntul meu e fără răsunet şi influenţa mea nu se exercită, atît cît se exercită, decît într-un colţ restrîns al societăţii acesteia mari. Cîţiva prieteni personali, alţi cîţiva scriitori şi un număr mai mare sau mai mic de actori. Toate piesele vieţii mele cotidiene se joacă în întregime în acest grup restrîns. Obligaţiile mele către societate aci se exercită, dar ştiu că această societate e un tot imens şi complex şi că nu numai acest grup e în debandadă morală, ci ţara întreagă îi seamănă, ca un pahar cu apă tulbure unui butoi cu apă tulbure.

M-am încăpăţînat să le afirm oamenilor acestora că e posibilă şi altă viaţă, că trebuie să năzuim toţi către un liman. În micile reviste pe care le scot pentru ei, în pasionate dezbateri orale, într-o frondă cotidiană, mi-am propus să le arăt că singură calea solidarismului social şi a efortului intelectual poate duce la adevărate realizări, că restul sfîrşeşte totdeauna în dezastru. Să le spun anume că frumosul are şi o valoare pragmatică. Ţin anume să le inspir încrederea în mijloacele acestea, cu convingerea nestrămutată că atunci cînd fiecare îşi va face datoria, toţi vom folosi, iar greutăţile se vor simplifica. Întotdeauna panicele produc mai mari dezastre decît o rezistenţă solidară.

Mi se răspunde de obicei : Fugi dragă, la noi nu poţi să ajungi decît plecîndu-ţi spinarea şi căutînd aranjamente. Uite X şi-a cumpărat un automobil, de ne plimbă pe toţi, pentru că a ştiut să se învîrtească, uite actriţa Y joacă numai roluri mari pentru că ştie ce trebuie să facă, uite Z, deşi e autorul cel mai nul, încasează milioane pentru că ştie să se învîrtească. Tu eşti un naiv. Totul e să ai succes.

— Da, dar şi Dîmboviceanu era exact ca un domn, avea automobil, cucoană frumoasă şi stima chelnerilor. Îmi dai voie să-ţi spun că, totuşi, el a fost un naiv... şi ce naiv ! să creadă că se poate substitui realităţii, un bluff. Rareori izbutesc să conving, în cercul acesta restrîns în care domneşte curajul mărturisirilor ; căci la noi, în grup restrîns, avem curajul tuturor mărturisirilor, numai în mare suntem ipocriţi.

Fireşte că sunt descurajat de această stare de lucruri, dar nu prea (aş putea spune că sunt mai mult revoltat de acel vulgar :

„ești naiv“, care mi se spune atît de des). Oricum n-am decît un singur gînd : să mă port așa ca și cum de mine ar depinde totul. Sentimentul dealtfel l-am încercat mai adînc în război și, cu toată oroarea pe care o am să vorbesc despre faptele mele de soldat (în acest război în care am încercat și toate lașitățile, dealtfel), voi însemna numai că, regimentul meu primind ordin într-o noapte să atace de flanc un orășel, mă trimisese să iau legătura cu celălalt regiment care ataca de front. Oamenii acestui regiment fuseseră însă surprinși chiar pe străzile orașului și atacați cu violență de la ferestre cu mitraliere și granate. Podul sărise în aer în timpul trecerii, de văzusem și noi ghemuri negre de trupuri și sfărîmături în incendiul exploziei, iar companiile speriate se retrăgeau fugind. Îngroziți de prima salvă, primită direct din întuneric și de zgomotul infernal al luptei, chiar cei patruzeci de oameni ai mei au făcut și ei brusc stînga-mprejur. I-am oprit exasperat, iar ei, cuprinși de groază, s-au aruncat inutil în șănțulețul șoselei. Erau cinci, șase care se trudeau să-și vîre, ca niște struți, capul sub un podeț. Numaidecît în urmă am auzit un galop de pași în întuneric. Erau companiile care fugeau cuprinse de spaimă. Să fugim împreună cu ele a fost primul gînd al meu și primul gest al oamenilor mei. O clipă numai, căci pe urmă am sărit în mijlocul șoselei oprind pe fugari cu sabia. Veneau ca oile, grupuri, grupuri, și, ca să-i opresc, îi loveam cu latul sabiei, cum aș fi lovit cu o cravașă îndreptîndu-i după casa de lîngă noi. Ofițeri și trupă, buimăciți, umpleau treptat curtea gospodărească și numai cînd alții veneau din luptă, avertizîndu-ne : „fugiți, fraților, că vin după noi“ tresăreau gata din nou să fugă. Tîrziu, tot mai mult amenințat, în cele din urmă, obosit, m-am gîndit și eu o clipă să fac la fel cu ceilalți. De ce aș fi fost altfel decît ei ? Ce însemna o fugă mai mult sau mai puțin în războiul acesta care înregistrase retrageri de sute de kilometri ? Cu mine sau fără mine, încăierarea uriașă în care luptau, în noaptea aceasta nesfîrșită, zece milioane de soldați, pe tot cuprinsul Europei avea să fie aceeași. Milioane, la fel, fără figuri în întuneric. Dar am rămas. Dealtfel, puțin mai tîrziu a venit și camaradul de regiment Oprișan, cu care am mai oprit și alți fugari și care s-a plimbat împreună cu mine pe șosea ca să convingem oamenii că într-adevăr nu e nici un pericol. Ei ne priveau cum stam luminați de rachete, cum ne lovesc gloanțele și își reveneau. (Mă gîndeam totuși neliniștit că ar fi fost destul ca un glonț stupid să nimerească într-unul din noi doi, pentru ca toată demonstrația să iasă pe dos. Nimic nu i-ar mai fi oprit pe fugari.) Am avut noroc însă. Mai tîrziu a sosit și Colonelul meu din urmă, m-a luat de urechi mulțumit și cînd s-a luminat de ziuă am pornit cu el în frunte la atac. Pînă după amiază și tîrgul, și măgura de dincolo de el, erau cucerite. În colțul acesta al societății, acum, mă simt descurajat ca atunci.

Și totuși îmi zic și aici că trebuie să rămîn. Poate că, cine știe, vine și aici un colonel. Caut să conving încăpățînîndu-mă să argumentez necontenit. Dacă eram deci deprimat în seara de premieră era și pentru că îmi dădeam seama că înfrîngerea aceasta avea să însemne, pentru toți, și falimentul unei atitudini care, pentru mine, însemna însuși rostul meu în acest grup. Înfrînt, aș fi fost ridicul, cu sfaturile mele. Nepregătirea insuficientă a spectacolului era glonțul venit stupid să falsifice o demonstrație. Dealtfel, *Îndreptarea*[67] arăta într-un foileton anume că s-a făcut lumină și că d-nii Eftimiu, Mircea Rădulescu[68] și Froda să vie să-și ocupe locurile, de autori, cuvenite la Național.

Înțelegeți acum de ce a trebuit să public condițiile în care s-a reprezentat piesa, de ce a trebuit să apară numărul acesta din *Cetatea literară*[69]. Oricum față de cei o mie și ceva de cititori care urmăresc „Comentariile critice“ [70] am și eu anumite răspunderi.

Cetatea literară trebuia deci să apară, ca să se știe că autorul comentariilor critice și cronicilor din *Argus*[71] a căutat cu îndîrjire și indignare să împiedice spectacolul din seara premierei.

Nu opera în sine, cum credea ilotul *Adevărului*[72], avea să fie apărată prin acest număr, ci însăși ideologia critică a revistei, dovedindu-se că, dimpotrivă, chiar această ideologie obține o confirmare pe care autorul *Mioarei* nu și-ar fi dorit-o în condițiile acestea.

Și un echivoc, încă, trebuie de asemenea înlăturat. Mulți au venit, imediat după apariția cronicilor gazetărești să-mi explice că *Mioara* n-a avut succes pentru că nu l-a permis... presa. Da, să nu rîdeți. A început de la o vreme, la noi, un soi de lașitate. Un fel de groază paralizată în fața baloturilor de hîrtie tipărită. Le-a intrat tuturora în oase teama că presa te poate „distruge“, că nu poți trăi public decît tolerat de ea. Spectacolul dezgustător îl cunoaștem toți *.

Astfel, faptul că a doua zi după căderea piesei gazetele jubilau a dat loc la confuzia că *Mioara* a căzut din cauza lor. Cazul vrea să fie folosit, ca pildă promptă și drastică, și altora care vor îndrăzni să nu lingușească ploșnițele teatrale din strada Sărindar. Trebuie deci arătat că altele decît inacceptarea gazetărească au fost cauzele malentendu-ului de la premieră. **

---

* Scos un pasaj de 10 rînduri fiindcă e vorba de doi decedați relativ recent, dar care trebuie să reintre, poate cîndva, mai tîrziu. (Nota din 1936).[73]

** Rîndurile acestea erau scrise la o săptămînă după premieră, cu orgoliul de a disprețui, pînă la capăt, atacurile înverșunate ale gazetei teatrale și ale presei, în genere. În realitate, și asta am văzut-o mai tîrziu, acestea au fost foarte eficace. Au scos mai întîi piesa de pe afiș (deși „făcea rețeta“) și pe urmă m-au „compromis“ ca scriitor în ochii cititorilor lor, care în definitiv sunt opinia publică de la noi (Notă din 1936.)

Dealtfel publicul, mai inteligent decît cei cîţiva reporteri improvizaţi critici, a înţeles de minune ironia detaliilor din actul întîi, cum a înţeles toată naiva şi ridicula sinceritate a celor doi îndrăgostiţi, de-a căror întîmplare s-a lăsat cu indulgenţă emoţionat, răsplătind cu călduroase şi îndelungi aplauze pe interpreţi. Celelalte acte au derutat oarecum prin cîteva îndrăzneli şi prin jocul actorului, au fost totuşi urmărite cu interes şi de asemeni aplaudate. (Iar cînd peste cîteva zile unele greşeli de regie au fost îndreptate şi d. Vraca s-a mulţumit — numai la unul dintre spectacole — să-şi spuie rolul fără să-l mai „joace", spectacolul a cîştigat cu totul favoarea sălii). E adevărat că a avut greutăţi de întîmpinat din partea presei, căci dacă aceasta nu poate transforma un triumf într-un dezastru sau un dezastru într-un triumf (decît pentru o lună, două cel mult) nu e mai puţin adevărat că poate influenţa, relativ, asupra desfăşurării spectacolelor vulnerabile. (Zilnic o gazetă de teatru şi o alta „independentă" publicau informaţii false, tendenţioase, ca să îndepărteze lumea de la reprezentaţiile piesei). Şi e adevărat că, odată adus la teatru, spectatorul nu se mai ia după critică. El nu se ia decît după vecinul din dreapta sau din stînga. E cert însă că nu vine la teatru decît adus de publicitate : în primul rînd de cea făcută în cărţile de şcoală, apoi de cea copios şi abil făcută prin presă şi în cele din urmă de cea orală, de la spectator la spectator (mai sigură, dar mai înceată).

Dealtfel, seara însăşi a premierei — cu peroraţiile criticilor din foaier, cu dezaprobările lor voit excesive, şi indiscrete, în sală, în timpul spectacolului, cu intenţia derutării publicului — ar merita, dacă am avea loc anume, comentarii. Trebuie să mărturisim însă că în tot spectacolul acesta vulnerabil a fost o adevărată satisfacţie modul precis şi nuanţat în care şi-a jucat, la premieră, rolul d-ra Tantzi Bogdan. După părerea tuturor, d-sa a avut în *Mioara* cel mai frumos succes din tînăra d-sale carieră. Şi ne-am pierde timpul să cităm în privinţa aceasta şi pe d. Titu Bobeş [74] care, după ce afirmase, cu cîteva rînduri mai sus, că *Mioara* e o „poveste monotonă, atît şi nimic mai mult" scrie : „D-ra Tantzi Bogdan a jucat foarte frumos ieri seară, unul din rolurile în care s-a afirmat ca o artistă cu bogate mijloace de exprimare. A fost duioasă în iubire, disperată în faţa nenorocirii şi de o indiferenţă dureroasă în ultimele acte". Atît ca să-l putem întreba cum a putut fi d-ra Bogdan atît de multe cînd „*Mioara* e o poveste monotonă şi nimic mai mult" şi ce a exprimat artista cu mijloace bogate ? Dar ar fi să dovedim că frazele d-lui Bobeş sunt lipite între ele cu pap, nu cu aderenţe logice. Ca să-l insultăm pomenindu-i teoria expresivului a lui Croce [75], nici nu ne gîndim.

Tot în legătură cu seara premierei, să mai vorbim de scandalul provocat încontinuu în două bănci, de un număr de paraziţi ai

vieții teatrale și într-un mod care a revoltat toată sala plină de spectatori, care-și plătiseră locurile și care, indiferent de valoarea piesei, țineau firește s-o asculte în liniște.[76]

Căci, se pune întrebarea dacă cinci sute de persoane, care au plătit la teatru, pot fi împiedicate de alte zece să urmărească în liniște ce joacă actorii? Dacă e admisibil ca o actriță a Teatrului Național, ca d-ra Puia Ionescu[77], să aibă dreptul, nu ca să judece în antract sau la sfîrșit, ceea ce e de concedat, ci să-și comunice, în mod cu totul incomod pentru vecinii d-sale, impresiile, chiar în timpul spectacolului, dacă e admisibil ca un profesor universitar ca d. Nae Ionescu[78] să facă „spirite", ca un simplu Nae bărbierul de la galerie, dacă, în sfîrșit, critica are dreptul să deruteze pe actori chiar în timpul jocului, rezolvînd pe calea aceasta mici neînțelegeri de cafenea?

Vorba d-lui Bobeș: „toți aceia, care, pentru d-sa, reprezentau mediocritatea literară și lipsa de talent erau ieri în sală și așteptau nerăbdători ridicarea cortinei". Poate că „bestiile amabile... poftele poetice... stîrpiturile idealiste" erau nu numai pe scenă, unde le descoperea Radu, ci și în sală, unde se identificau singure și protestau văzîndu-se, ca într-o piesă de Pirandello... Să notăm însă că unii dintre cei cari se agitau au fost puși la locul lor de către publicul indignat.

Critica gazetărească n-a făcut pentru *Mioara* o excepție, care ar fi fost o insultă, și n-a înțeles-o, cum n-a priceput atîtea piese ignorînd totul din mecanismul fundamental al spectacolului. E destul să spun că mai nici unul n-a depășit capacitatea critică a d-lui Bobeș, care afirma cu seninătate: „Directorii de scenă și actorii au dat un real și sincer concurs d-lui Camil Petrescu". Unul singur dintre ei, Romicus[79], pare să fi avut oarecare bănuială asupra falsificării spectacolului, căci a preferat să se ocupe de foiletonul din *Argus*. În *Viața literară*[80], d. Bădăuță[81] manifestă de asemenea rezerve bănuitoare:

„Căci *Mioara* nu e piesa unui debutant. Autorul ei și-a fixat mai de mult reputația. *Suflete tari* a însemnat mai mult decît o făgăduială. Era confirmarea unui talent care își căuta numai matca. Toată activitatea publicistică a d-lui Camil Petrescu trăda freamătul unei neobosite curiozități a spiritului.

Directorul defunctei (!) *Cetăți literare* a trecut furtunos trîntind ușile dintr-un gen într-altul: alchimist, d. Camil Petrescu scormoni pretutindeni după piatra filozofală a unei formule comode spiritului său. Vena eșecului *Mioara* este aci, etc.".

De altminteri, cum am mai spus-o, vom întovărăși piesa publicată de toate cronicile care au comentat-o, ca un document al posibilităților pe care le oferă critica[82].

Trebuie să mărturisim însă că mai toate aceste cronici sunt de o prostie hotărît comună, care, în fond, nici nu merită vreun in-

teres. Sunt însă două extrem de interesante pentru capacitatea de mimetism a prostiei : două magnifice exemplare de imbecilitate, pretențioasă și arțăgoasă, care amintesc proverbul că prostul dacă nu e fudul n-are nici un haz. Scrisul amîndorura are ceva din verva absolvenților de curs seral cu dar pentru critică. Au mania execuțiilor feroce, refăcînd cu „vervă" cuprinsul piesei, așa cum fac neîndurătorii recenzenți ai societăților de lectură de pe lîngă școlile comerciale. Firește că amîndoi au ce au cu Tulpină și cu biata oiță lirică, Mioara, îndeosebi. Le reproducem în întregime proza, căci suntem dintre cei care nu vor ca desfătarea lectorului * să fie întunecată nici măcar de bănuiala unei deformări intenționate și licenești a materialului disecat. Ici și colo, vom face numai mici paranteze sau comentarii în josul paginei.

Veți rămîne poate surprinși de cazul pe [care] chiar acești furieri ai gîndirii plate îl fac de banalitate și poezie ieftină. De fapt, nu e decît o nouă formă a fenomenului pe care credem că îl putem numi mimetism social. E una dintre formele apărării această aparență pe care și-o dau cei care ei înșiși reprezintă obiectul atacului original. În timp de război cei mai belicoși sunt cei de la partea sedentară, în biserică mai smeriți și mai cuvîntători în numele Domnului sunt Tartuffii, în activitatea socială cei extremiști sunt, după cum se știe, înșiși agenții politici. Dar acestea sunt cazuri speciale fără interes psihologic prea mare, pentru că au ceva mecanic în ele. În definitiv, Tartuffe știe el însuși că e o canalie, e prea inteligent ca să nu-și dea seama de asta. Cum sedentarul știe că nu e în fond războinic, cum agentul de poliție se știe că are stat la siguranță. Însă cazurile acestea nu sunt cele care formează însăși esența acestei drame continue : viața socială. Și chiar cu riscul unui nou ocol, vom întregi această explicație a mimetismului general.

Un Tartuffe sincer, un războinic sincer sedentar, un agent de poliție revoluționar, sincer în amîndouă ipostazele, iată ce am văzut în societate, iată singura uimire fundamentală pe care mi-a dat-o pînă acum viața și pe care însă n-am întîlnit-o în literatură : cazurile paradoxale prezentate cu resortul lor sufletesc în întregime. Chiar cînd se întîlnesc, aceste cazuri sunt prezentate de obicei cu aspecte alternate fie, cum am spus mai sus, că subiectul are conștiința că el e o realitate numai și că aspectul celălalt e o armă aleasă mecanic, fie că e vorba de două conștiințe care n-au nimic comun, ca în faimoasa piesă. De ani de zile mă pasionează problema asta care cred că e problema fundamentală a societății omenești. Căci a împărți oamenii în două categorii etice, buni și

---

* Cetitorii *Cetății literare* sunt ceva mai pretențioși, orice s-ar spune, decît cei ai *Rampei*. Nu digeră orice în materie de critică.

răi, e o copilărie pe care nici autorii de melodrame nu o mai practică. Iar soluția curentă în lumea gînditoare acum, a individului alternativ bun și rău, nu e după cum se poate ușor observa decît circumscrierea problemei la un singur individ păstrîndu-i-se caracterul mecanic și artificial. Acea capitală răscolire a conștiinței omenești, Revoluția Franceză, nu a făcut, cînd am descoperit-o printr-o lectură apropiată, decît să îmi prezinte un imens muzeu de „cazuri" ; în această privință *Danton* e lucrat sub imperiul unor sentimente pe care le-ar încerca un vizitator condus prin sălile unui spital, căci chiar cazul acelui straniu Fouquiers Tinville nu e deloc lipsit de interes clinic.

Dar pînă la cunoașterea amănunțită a acestor cinci ani de revoluție nu aveam decît datele experienței mele dezarmante și deprimante. Formula găsită provizoriu atunci mi se pare și astăzi foarte justă, dar am văzut mai tîrziu că trebuie completată. De altminteri, căzută în dizgrație multă vreme chiar în zoologie, ea tinde să reapară în formă nouă, modificată. Recunosc că nu constituie o explicație cum n-a constituit, nici acolo, dar constituie neapărat o constatare : Ca să-și asigure existența, animalele iau aspectul mediului în care trăiesc. Priviți acum în societate : oamenii mimează tot ce le poate asigura o existență materială și socială : mimează vitejia, bunătatea, loialitatea, mimează iubirea, erudiția, devotamentul, mimează poezia, autoritatea, abstinența, inteligența.

La polul nord ursul e alb la fel ca zăpada, la noi e brun ca trunchiul arborilor, șarpele e cînd verde, cînd negru, omida are toate nuanțele frunzișului. Omul e muzicuță cînd se roagă de cineva și trombon cînd pretinde de la cei mai mici. Cînd virginitatea era la modă fetele se îmbrăcau în alb, azi chiar virginele își dau aparențe sportive. Moda e forma mimetismului social. Moda în îmbrăcăminte ca și în manifestările politice.

În timp de război, toți poartă uniformă ; în timp de revoluție, e la modă costumul poporului, dar acesta e un aspect formal al mimetismului. Mai caracteristic pentru legea mimetismului social e faptul că pînă în seara răsturnării unui tiran, el pare că e idolatrat de cei de sub călcîiul lui, cînd cade se constată cît fusese de urît. Se întîmplă chiar lucruri comice : Un atentat nu reușește și toată țara sărbătorește delirant pe tiran. A doua zi chiar, alt atentat izbutește, toată țara mimează bucuria că răsuflă liber ca să placă noului tiran. În mic și în mare, lucrurile se petrec la fel, și adaptarea aceasta constituie cel mai de seamă fenomen social.

În literatură propriu-zis, ca artă, acest mimetism individual sau colectiv nu a avut decît un interes superficial de descriere. Cel individual a fost înfățișat în atîtea tipuri de prefăcuți, în destule romane. Cu adevărat interesant însă ar fi înfățișarea procesului sufletesc care duce la mimare și, mai ales, pe care îl provoacă mimarea. Primul aspect al problemei e cunoscut tuturor, e popular

cunoscut: „Vede bîrna din ochiul altuia și nu vede paiul din ochiul lui". [sic!]

E chiar o constatare banală cum ar zice însuși d. Vion [83] (un ziarist). Problema se ridică însă într-un alt plan: Nu vede bîrna pentru că nu vrea s-o vadă. Sau o vede și nu vrea să recunoască însă că a văzut-o, sau n-o vede într-adevăr din cauza opticii specifice a ochiului său. Spre deosebire de cei care rămîn în genere la prima ipoteză, convingerea noastră e că ultima dintre ele e cea adevărată. Mimetismul social nu e un fenomen cu caracter formal, el are legile lui interioare. „Prefăcătoria", în sensul în care s-a ocupat pînă acum literatura de ea, este o absurditate psihologică, care, nesusținută de alt proces interior, ar duce pe individ inevitabil la sinucidere, pentru că prin definiție înseamnă abdicarea personalității fie și momentan. Studiul acestui suport psihologic incontestabil e de mare interes artistic.

Intimitatea acestui proces de mimetism a fost și este obsesia preocupărilor mele literare din ultimii ani. El m-a exasperat prin caracterul lui insesizabil și m-a uimit fiindcă el e forma sub care instinctele conduc societatea. Căci a afirma mereu că foamea și amorul conduc lumea e o platitudine chiar cînd o afirmă Anatole France. Orice „umorist" cu perciuni de negi știe că automobilul merge cu benzină. În ce mod însă lichidul acesta mișcă un camion încărcat cu o viteză de zeci de kilometri pe oră acesta e misterul inginerului mecanic. Și cum sistemul acesta de rotițe sufletești nimeni nu l-a explicat pînă acum, de atîtea ori privim uimiți cazurile de mimetism psihologic cu nedumerirea cu care țăranul iscoditor privește cutiuța care e botul mașinei.

Rămînem în viață, de multe ori, în situația acestui țăran, ba uneori ea provoacă și drame. Și o astfel de dramă am vrut noi să fie viața lui Radu din *Mioara.* Nedumerirea îngrozitoare în fața inexorabilului și mai ales a ininteligibilului acestui mimetism a cărui amăgire l-a făcut să-și zădărnicească viața. Revolta lui împotriva literaturii ieftine care nu e decît formă de mimetism social.

Sperînd să surprind, intuitiv, secretul, am căutat să înfățișez aproape o întreagă galerie de mimi sociali de la cei mai vulgari pînă la Mioara, ea însăși un aspect social al mimetismului sexual.

Sunt deci acolo, în afară de un tip care mimează poezia, de fete care mimează sincer admirația pentru poezia lui, de cocote care mimează modest numai iubirea și pasiunea muzicală, încă trei-patru femei care mimează în afară de cele două aparențe și onestitatea socială, ba chiar oarecare cultură. Ema, care e vulgaritatea și prostia însăși, discută cu Niculescu Drumea care nici el nu prețuiește mai mult: „Ce credeți despre Shakespeare, d-le Niculescu?"

— „Aa... nu e rău, nu e rău deloc... are unele greșeli, dar în general e bine". (Asta e și părerea d-lui Prodan [84]).

La care Ema răspunde: „Păcat că mulţimea nu-l înţelege".

Căci ea însăşi nu vrea să fie din mulţime, de aceea mimează aşa-zisa elită intelectuală al cărei atribut ar fi că înţelege operele dificile, cum o mimează şi redactorii lui Mohr.

Iar dacă orchestra cîntă „Liebeslied" în actul restaurantului e ca toată lumea asta ignobilă (care face abia un discret serviciu de intermediar, ca să ajute pe Mioara să treacă în patul lui Niculescu) să facă ochi bolnavi de lingoare sentimentală în timp ce ea însăşi sfîşia, în clipa aceea chiar, inima lui Radu, care el trăia chinurile iubirii. Şi lucrurile vin aşa că, acolo, în restaurantul acela luxos, în lumea aceea „distinsă", el e cel care nu ştie „să se poarte", căci nu ştie să asculte muzica. „Atîta nesimţire!" exclamă Ema care fireşte mima pe simţitoarea. Atunci constata el odiosul mimetism şi nemaistăpînindu-se izbucneşte înăbuşit: Bunătatea voastră... bestii amabile... pofte poetice... stîrpituri idealiste... bunătatea voastră.

Acasă, el pricepe că femeia lui ţine să se ducă totuşi în lumea în care s-ar găsi la locul ei. Culoarea penelor se schimbă. Puful auriu al puiului devine pană pestriţă * de găină. Misterul acestei transformări, nedumerirea fără remediu în faţa noii realităţi, aceasta e drama. Nu numai simpla ei constatare, ci explicarea ei constituie acea lovire „cu capul de pereţii gîndului", pe care un Froda oarecare nici n-o va bănui măcar. Confruntă jurămintele, amintirile, scrisorile ca să afle urma sufletului evaporat.

Dar toată această digresiune nu era menită decît să arate că şi viaţa literară e supusă legii mimetismului, căci asupra formei lui generale sociale vom reveni aiurea. Nenumăraţii pseudoscriitori mimează aparenţele care le par lor menite succesului. Varietăţile cele mai deosebite de mimetism literar sunt conjugate concepţiei pe care scriitorii şi-o fac despre posibilităţile succesului în literatură. Cei mai proşti mimează tradiţionalismul, cei mai isteţi revoluţionarismul, pentru că aici au avut succes cîţiva mari scriitori tradiţionalişti, iar cei care citesc revistele străine ştiu că aiurea s-au impus cu timpul scriitori contestaţi violent la început. Acum treizeci şi mai bine de ani, toată lumea mima la noi melancolia eminesciană din cauza prestigiului lui Eminescu, mai apoi, în vremea semănătorismului, şi orăşenii şi chiar ovreii mimau dragostea de glie şi de „domnie" din cauza prestigiului cîtorva scriitori. Mai tîrziu, în preajma războiului, cîţiva scriitori tineri grupaţi în jurul lui Tudor Arghezi au început o violentă luptă împotriva platitudinii în literatură şi împotriva poeziei dulcege şi cu lacrimi de limonadă, care făceau ravagii în vremea aceea. Expresia tare, întrebuinţată ca armă de grupul nostru era acidulată, excesiv de plastică şi virulent negativă. A determinat la noi aşa-zisa şcoală pamfletară, care a avut în mişcarea literară şi politică de la război încoace ro-

* În original: „pene pestriţe (*n.e.*).

lul știut. Dar pamfletul n-a fost, la scriitorii care au determinat curentul, decît un mijloc menit să dezmeticească pe confrați din reveria de carte poștală și să redea limbii românești o nouă capacitate de expresie, căci în afară de asta fiecare dintre scriitorii inițiatori, ca să zic așa, a căutat să se realizeze în creații conforme cu temperamentul său și Arghezi, de pildă, a devenit poetul prețuit azi așa cum e prețuit. Succesul acestor scriitori a dat naștere la o adevărată recoltă de pamfletari. Au răsărit din toate părțile mimînd cu înverșunare violența și lupta împotriva dulcegăriilor poetice : tot felul de *Ștreanguri*, *Pumnale*, *Hiene*, *Otrăvuri* [85], scrise de pamfletari, ca d-nii Peltz [86], Șeicaru, Froda, Corvin Petrescu [87] etc.

Simpli măgari în armura leului — cărora li se văd însă urechile — firește că n-au speriat pe nimeni, cel mult au făcut pe atîți să zîmbească. D. Scarlat Froda, caporal împotriva pompierismului literar ! De altminteri, tipul e cu atît mai comic și mai dezorientat în atitudinea pe care o mimează (cu expresii întregi de împrumut) cu cît nici nu știe că unul dintre cei care reprezentau pentru scriitorii de acum zece ani chintesența platitudinii literare și servea ca termen de comparație, de cîte ori era nevoie de o definiție a banalului, era poetul acadelelor și al pozelor de carton, d. Victor Eftimiu, pe care creierul de cocă al d-lui Froda se trudea să-l dovedească superior... lui Sofocle.

Dăm cuvîntul întîi chiar acestui domn care ați văzut cum mima candid — căci auzise și el că în apus e o reacțiune împotriva clasicismului — moartea autorilor antichității. Îl veți vedea mai jos comentînd convins, cu o falsă vervă de Cațavencu semit, cuprinsul piesei în care indignarea că nu s-a putut convinge din tablourile... de pe pereți, că Radu e pictor mare, nu e singura hotărîtoare pentru o inteligență.

De altminteri, tînărul acesta, care ar fi putut fi un avantajos vînzător de ciorapi de mătase artificială prin cafenele, se crede cu dar la critica teatrală. Reface familiar, bucată cu bucată și raft cu raft, subiectul unei drame, se bate pe burtă cu personagiile din piesă, le apostrofează, admonestează pe autori în prezența cititorilor *Rampei* (moașe care urmează conservatorul în particular, ajutori de contabili care dealtfel citesc gazeta pentru cursele de la Floreasca, actori de provincie, etc.) care citesc epatați și rămîn convinși că d. Froda se cunoaște personal cu d. Shakespeare sau se tachinează cu d. Sofocle, cînd văd că scrie : „Stimate Othello, las-o mai domol, că după ce ți s-a dat o nevastă pe care n-o meriți, mai faci gălăgie — sau : Amice Hamlet, mai slăbește-mă. Ori ești nebun ori nu ești ? Vrem s-o știm clar. Și încă : să ne mai lase, domnule, în pace cu suedezii ăștia că ne-a apucat durerea de burtă, cînd nu : O fi Bernard Shaw ăla deștept, da pe mine nu mă trage pe sfoară. — Vă rog să vă duceți să vedeți piesa asta pe răs-

punderea mea. Daţi un ban mai mult, da face. Dealtfel povestind subiectul unei piese, d-sa falsifică date nu cu rea-credinţă, ci din prostie, sincer ca un negustor de varnevici de pe calea Dudeşti, care ar povesti nevesti-si ce a înţeles din *Hamlet*: „Aşa noroc să am dacă am înţeles ceva. Era unu care vorbea, da Dumnezeu ştie ce zicea că nimeni nu înţelegea nimic. Susţinea că tatăl său e cîrtiţă, că mama sa are condicuţa galbenă şi făcea spumă la gură. Şi iar vorbea... Trăgea pe toată lumea de nas şi îi spunea fetii scîrnăvii : zicea că să-i dea voie să-şi vîre capul între picioarele ei. Cînd era nebun zicea că el e deşteptul lumii şi scuipa, Sura, se tăvălea pe jos. Da nu era numai el nebun. A venit şi o fată nebună care a intrat pe urmă la apă. Ce să-ţi mai spun, Sura. La urmă s-au omorît cu toţii ca în calea Dudeşti. Eu, cînd am văzut cum stau lucrurile, am rupt-o la fugă de la galerie pe scară în jos, da cred că n-a mai scăpat nimeni, nici dintre ăia din sală. Aşa piesă, Sura, să fie la ei acolo, că pe mine nu mă mai prind la teatru. Poţi să spui la d. Dedu să nu mai îmi dea bilet nici pe degeaba".

Tot aşa, cu imaginaţia de Zelig Sor [88], livresc — născocind cu naivitate şi bună-credinţă detalii ca să-şi poată pune întrebări, povesteşte d. Froda şi subiectul *Mioarei*. Îi reproducem, în întregime critica despre piesă, fără să lăsăm deoparte absolut nimic. Comentariile noastre sunt în paranteză — cu litere negre * ca să nu încurce textul d-sale — sau în note în josul paginei. Cititorii noştri vor aprecia osteneala pe care ne-am dat-o, ca aceste comentarii să fie în stilul d-lui Froda, şi astfel să nu distoneze.

„Şi acum piesa *(căci fireşte a făcut şi o introducere generală).* În sala unei expoziţii de pictură, nişte cucoane discută. Ce vorbesc nu interesează, fiindcă totul e banal şi convenţional. Deodată apare un domn lung şi supt ca un sparanghel cu părul dat pe spate. Una din cucoane întreabă mişcată. A, d-ta eşti poetul Tulpină ? Poetul Tulpină dă intimidat din cap. D-ta scrii versuri ? Poetul Tulpină dă iar din cap. Atunci cocoana ca să ne dovedească valoarea literară a lui Tulpină începe să declame o poezie d-a capo al fine, cam de această valoare :

Femeia mea cu ochii vii
De ce nu vii, de ce nu vii **.

---

* La noi, cursive sau drepte după caz *(n.e.)*.

** (Nota următoare şi celelalte, pînă la sfîrşit, sunt toate din 1926.) Versurile acestea nu sunt cele spuse de Mioara consumată de admiraţie pentru Tulpină — nefericitul poet maltratat de un chelner. Acelea sunt şi ele dintre cele visate de poetul Froda. Trebuie să le căutaţi sursa însă în volumul *Fata din Dafin* unde veţi găsi la fel zeci de pagini. Pentru cei care nu aveţi volumul, transcriem mai jos o culegere de versuri din scena „Domniţa şi Poetul" :

De ce nu mă laşi, Domniţo, cu singurătatea mea
Şi cu visele ce viaţa niciodată n-o să-mi dea!...
...Spune-mi, cine-a fost frumoasa, pentru care Făt Frumos
A găsit atîtea vorbe frumoase şi un vers aşa duios!
Totdeauna te-am iubit

Nu-mi spune nici o vorbă, te cunosc atît de bine
...Cunoşteam a ta iubire din buchetele de flori
Şi pe tine-n multe vise, te-am văzut de-atîtea ori.
...Lasă-mă să-ţi spun acuma al iubirii mele dor
...Domniţa mea din visuri, apleacă-te spre mine
Mi-alină blînd durerea cu mîna ta suavă
Şi răscolind tot scrumul din inima-mi bolnavă
Mă-nalţă-ncet iubito, mă-nalţă pîn-la tine.

O strofă intactă din versurile de mai sus — fără o virgulă, măcar, schimbată — a fost spusă de Mioara pe scenă. Dacă d. Froda a fost atît de halera „şi-a marşat" nu-i putem prezenta decît condoleanţe. De altminteri, mărturisim că versurile de mai sus sunt încă printre cele mai poetice — din *Fata din Dafin*. Ca să vă faceţi idee de celelalte, deschideţi volumul (*Fata din Dafin*, piesă în trei acte şi în versuri. Ed. Alcalay et Co). şi veţi întîlni chiar de la început o convorbire între Domniţă şi prietenele ei, care fireşte nu întrebuinţează, pentru uzul personal, decît poezia. Dealtfel, ca şi eroinele lui Racine, „domniţele" d-lui Froda se exprimă întotdeauna în versuri.

ANGELA

Dar prin atîtea locuri şi prin atîtea părţi
Am fost, încît îmi pare că viaţa e un drum
(Vorba d-lui Arghezi : Pîrz !)
Tu ce mai faci Domniţo, e rîndul tău acum.

DOMNIŢA

Eu după moartea mamei am părăsit pensionul (pag.8)

. . . .

ANGELA

Şi vine multă lume?

DOMNIŢA

Dintre miniştri foşti (?)
Şi din întreaga lume tot ce e mai actual (pag. 13)
(Ca în „Carnetul monden" al *Rampei)*

. . . .

DOMNIŢA

Prietenă de-altădată, ce lung e-al vieţii drum.

. . . .

TILICA

(spune intrînd :)
Good bye şi bună ziua (pag. 14).
(Căci se pare că englezul Mohr nu ştie că Good bye înseamnă „Adio")

. . . .

TILICA

...Crezînd că mîna Gete-i, cu buzele... ating
Simt ghiara Englezoaicei...

GETA

Bine-a făcut

MISS

Chocing
(Căci englezul *Rampei* crede că se pronunţă chocking)

. . . .

TILICA

Acum stă de vorbă — toaleta este gata
Cum merge? *etc.* (de la pag. 17 încolo)

. . . .

TILICA

Căci ce e societatea, decît pretext de bulă
Un om de ce pe altul să întîlnească vrea
De nu, ca de-un al treilea să aibe-o vorbă rea. (?)
Politica ce este şi ce e toată viaţa?
Ating doar suprafaţa
Căci răul, e prea mare şi nu pot să insist. (pag. 21)

(Ai impresia că poetul Froda, care mimează pretenţie de noutate, e cînd scrie contimporan cu Depărăţeanu [89].)

. . . .

LOLA (care intră)

Abia-i sfîrşit la curse... întreaga adunare
Nu vă salut în parte (pag. 24)

(Ceea ce dovedeşte că poetul Froda ştie româneşte ca şi englezeşte, căci „e sfîrşit la curse" sună ca „un sfîrşit la stambă" şi nu salută „întreaga adunare în parte")

. . . .

TILICA

Dar ce zici de jockey-i, să-i ţii în naftalină
Atîta perfecţionare i-a împipernicit. (pag. 26)

(Ah, acest distins „Dar ce zici de jockey-i" şi acest „perfecţionarea i-a împipernicit" ce frumos ar răsuna pe scena Teatrului Naţional)

. . . .

LOLA vorbind de portretul ei

O, e aproape gata şi a atins „sublimu!"
(Dacă nu credeţi căutaţi sublimu! la pag. 27)

. . . .

ANDONIC (către Geta)

Imi daţi mîna?

TILICA

Ia întreabă-l mai întîi de ce o cere...

ANDONIC

Ca să o sărut, și astfel, să vă spun la revedere (pag. 28)

(Căci înțelegeți : Andonic și Tilică nu pot vorbi decît în versuri de plăcintă.)

. . . .

TILICA (către Miss)

Cum zici pe românește la What ?

GETA

Cum ?... gărgăuni. (pag. 29)

(Că acest spirit, care n-ar dezonora numai o revistă semnată de „umoriștii" cu negi la timple ai *Rampei,* a fost semnat de d. Froda, care nu are nimic comun cu literatura română, nu e de mirare, dar că a fost semnat și de d. Maniu, celălalt autor al *Fetei din Dafin* și poet român, te pune pe gînduri.)

. . . .

DOMNIȚA

Să-mi dați un sfat, e bine
Costumul din premieră ?

AMÎNDOUĂ

Toalete, ce toalete ?

(„din" ar dovedi că strămoșii „domniței" sunt mai curînd din jurul halei de vechituri decît de pe plaiurile românești. Cît despre versul „toalete, ce toalete", ce să mai spunem, pare luat de-a dreptul din *Rampa,* din poezia „La vulturul de mare cu pește în ghiare".

Și aici se impune o lămurire. Toată lumea știe că acel care scrie rîndurile acestea nici pe departe nu poate fi considerat ca un antisemit. Toate relațiile lui de prietenie și figura lui Jean Goldenberg din piesa *Mitică Popescu* sunt o dovadă indiscutabilă în privința asta. Dar asta nu înseamnă că nu vom sublinia cum se cuvine lipsa de bun-simț a unor ovrei, care au o stranie predilecție ca să maimuțărească tot ce e mai neaoș românesc. De ce d. Froda (Weidberg) pune o „domniță" să stîlcească în halul acesta limba românească, e penibil cîtă vreme un ovrei poate să fie un superior scriitor român, fără pseudonim și fără „Dafin-Vodă", ca d. Aderca de pildă.

Și după cum dealtfel d. Eftimiu, român de la 1922, n-a lăsat nici o legendă și nici o figură de Voievod neindustrializate. E un mimetism care jignește. Ce ar zice cunoscuții noștri evrei, dacă din prietenie pentru ei ne-am apuca să cîntăm în versuri — și ce versuri ! pe Macabei și menorahul ?

Dar să continuăm recolta.

Acum vine în scenă „Michiduță" personajul deștept al piesei.)

. . . .

MICHIDUȚĂ

Da, glume, veselie ca pentru trei regine
Ce vreau mereu să aibă bufon din bietul mine

(„Bufon din bietul mine ?" Ceea ce dovedește că nici Michiduță nu știe românește mai mult decît d. Froda. Acest Michiduță, dacă nu știe gramatică, e în schimb filosof.)

Ce tragică e vorba zvîrlită-n infinit! (pag. 34).
(Și la insistența fetelor să vorbească cere un „subiect")
Vă rog dați-mi subiectul...

DOMNIȚA

Amorul!

(Biata „Mioara", care admira pe Tulpină, e încă distinsă pe lîngă această „Domniță", care se potrivește atît de bine cu Michiduță, căci iată cum vorbește Michiduță despre „Amorul"!")

E frumos!
Amorul! voi începe: puțin să îmi dreg tonul
Suspin întîi ca tînăr ce și-a tocat milionul, etc. (p. 35)

(Dar în piesa d-lui Froda nu numai Domnițele vorbesc în versuri ci și deputații amorezați. Iată, de pildă, cum intră în scenă Dan. (Dan, firește că e mai poetic):

Iubita mea mă iartă dac-am întîrziat.
Dar parlamentul astăzi a fost cam agitat. (pag. 39).

(Am putea să continuăm încă multă vreme. Nu suntem încă decît la pag. 39 și cartea are 130 de pagini. Dar la ce folos? Să tăgăduim valoarea literară a d-lui Froda?

Vorba d-lui: Cum se zice What pe românește?

Și totuși trebuie să mai facem încă un citat care dovedește că poetul Scarlat nu e numai un atît de mare meșter al versului cacofonic ci și un surprinzător plagiator. Veți găsi astfel în *Fata din Dafin* la pag. 117, în scena mare „Domnița și poetul" (Domnița și poetul!) următorul răspuns al Domniței, la o replică „sfîșietoare" a poetului:

Nu! — a iubi
E ceva atît de mare... A Iubi — etc.)

Semnul mirării după Nu, liniuța, cele trei puncte după cuvîntul mare, verbul a iubi, repetat cursiv și cu majusculă, liniuța de după el sunt ale d-lui Froda, întocmai ca la: „E frumos! Amorul!" de la pagina 35.

Oricine știe însă că această „cugetare" a fost de mult spusă și în special într-un sonet al d-lui Topîrceanu, foarte cunoscut și pe care îl reproducem în întregime:

O blestemată curiozitate!
Deunăzi cu gînduri indiscrete
Am profanat odaia unei fete
Acest locaș de lucruri parfumate
Albumul ei cu-nchizători secrete
E plin de cărți poștale ilustrate
Vederi din țară și străinătate
Orașe fluvii, parcuri și portrete.
Pe una scrie: dragă verișoară
Ai auzit că P.P.C. se-nsoară?
Și vrea să ia o fată din Buzău?
Pe alta doar atîta: Cugetare:
Amorul e un lucru foarte mare!
Și iscălește: Guță Popîndău.

După cum vedeți cugetările sunt identice: A iubi e ceva atît de mare... A Iubi! — și „Amorul e un lucru foarte mare". Rămîne de văzut numai dacă d. Scarlat a plagiat cugetarea, pentru care și-a epuizat toată știința punctuației, din acest sonet sau a furat-o direct de pe cartea poștală a nefericitului Popîndău. Oricum iată că pe cînd noi îl credeam numai Tulpină, el e și Popîndău, adică Scarlat Popîndău.

Cum nu vinde nimic din bazaconiile (?) agăţate in perete, (?) se distrează şi el ca omul spunînd propoziţiuni eterne ca acestea : te iubesc, te iubesc, etc. (Te cred : „A iubi e ceva atît de mare !" (vezi *Fata din Dafin*, p. 117).

Dacă n-am înţeles de ce pictorul e mare cînd văd tablourile din perete * pricep însă din cîte spune că omul iubeşte. E, ce să-i faci. Aşa e tinereţea, (exact). Vorba poetului. Ea brună, el brun, de mîini îi leagă amorul nebun (cum s-ar zice pe calea Văcăreşti).

Tinerii sunt şi logodiţi. Mai vin şi nişte femei la expoziţie cari la un moment dat fac front **. Logodnicul se duce puţin pînă afară. Cine ştie ce necesitate are şi el ***. Intră un domn cu mustăţi mari. Se uită la un tablou, trage cu ochiul la logodnică şi-i strecoară o carte de vizită. Logodnica se simte insultată şi plînge. Vine logodnicul. Citesc cu toţii numele de pe cartea de vizită. E al unui celebru duelist. Pictorul-logodnic îl va provoca la duel.

Cortina se lasă. (În sală se face lumină. O parte din public se duce la bufet. Călcînd consemnul, de ce ?, cu ce scop, cînd ? doi domni fumează în foaierul de jos. Un om de serviciu îi vede. O fată în roşu îi vede şi ea. Omul de serviciu se apropie. De ce ? Ca să le spuie că fumatul nu e permis decît sus. Un domn bătrîn apare grăbit. El întreabă pe d. Froda unde a fost Radu afară ? Şi se duce întins, şi el. Clopoţelul sună. Domnul bătrîn se întoarce uşurat. El mulţumeşte criticii româneşti pe care o descoperă utilă. Publicul intră în sală. Gongul sună).

Actul întîi a durat cincisprezece minute. Pe scenă nu s-a întîmplat nimic afară de o banală discuţie şi o răsuflată scenă de dragoste. Cine-i pictorul, cine-i duelistul, cine-s gîştele alea de vorbeau toate deodată nu se ştie ****.

Să ne lămurim în actul doi (adică tabloul II). Cortina se ridică, nu ştim unde ne aflăm, (zău ?). Pare că acasă la fată, (ei, vezi ?).

Să încheiem această notă anunţînd că din prima zi noul director al Teatrului Naţional a anunţat reluarea *Fetei din Dafin* pe scena Teatrului Naţional. Şi vom auzi astfel din nou, căci pentru asta dă statul local luminat, încălzit şi 15 milioane anual :

Cunoşteam a ta iubire din buchetele cu flori
Şi pe tine-n multe vise te-am văzut de atîtea ori.

* Ciudate pretenţii are d. Froda acesta. După ce nu pricepe nici măcar ce se afirmă în piesă, mai are şi pretenţia să priceapă şi ceea ce nu se afirmă. Nu numai că nicăieri nu e vorba de Radu ca de un pictor mare, dar se precizează chiar că e vorba de o pretenţiozitate juvenilă în genul celor care colaborează la *Gîndirea* [90]. Dar trebuie să fii un imbecil, un Caţavencu critic, atunci cînd reproşezi autorului unei piese că n-ai putut să te convingi că pictorul e mare din tablourile din... perete, aduse, bineînţeles, de la recuzită.

** Autorul le-a pus să facă front ? Şi asta-i critică !

*** Criticul nostru face pe oţul, ştie ce necesitate are Radu, dar nu vrea să spuie, ca să tachineze pe cititorii *Rampei*. Îl sfătuim însă să nu se ia şi după Hamlet ca să vadă unde se duce, că ăla e furios şi bagă sabia în D-sa.

**** Cred şi eu dacă nu se terminase decît tabloul I, nu actul I.

Aşa aflăm că duelul a avut loc şi că logodnicul a fost rănit. Intră pictorul purtînd un bandaj la ochi. La început publicul crede că pictorul are conjunctivită (!). În curînd însă aflăm adevărul. Logodnicul şi-a pierdut un ochi în duel. Situaţia, în loc să fie dramatică, e penibilă. Să aduci un infirm pe scenă trebuie oarecare meşteşug — altfel penibilul se acoperă şi de ridicul. E cazul acestui logodnic, care începe să devie un chior arţăgos de-a lungul întregii piese. Fata, fiindcă-l mai iubeşte, vrea să-l ia de bărbat. Chiorul fiindcă nici nu merită să i se spună altfel (?) îi ţine un curs de morală şi de psihologie profund anost şi plictisitor, inutil, inabil şi complet neangrenat în situaţie.

Mioara îl ascultă fiindcă e cam prostuţă *. O epatau pe dînsa versurile lui Popîndău, cum să n-o epateze cultura livrescă şi mediocră a chiorului? Pînă la sfîrşit fata spune că renunţă la căsătorie, deci la chior. Să le fie de bine ** (Mersi, să dai şi d-ta complimente la tanti, d-le Froda). Iar se lasă cortina. (În sală se face lumină. O parte din public, etc.).

Lumea a început să-nnebunească de plictiseală şi căscatul face ravagii (serios?). În actul al 3-lea asistăm la un banchet. Gîştele din actul întîi sunt înşirate toate la o masă aşezată în faţa publicului şi printre ele, Mioara, chiorul şi o cunoştinţă nouă, un domn Niculescu. O fi deştept chiorul, n-o fi, dar şi Niculescu parcă nu-l întrece. Tare sunt proşti şi mai ales mediocri, toţi eroii acestei piese. (De ce eşti rău cu ei?)

Chiorul stă în capul mesei şi suferă. Oftează şi suferă.

Suferă şi oftează. Deodată vine în restaurant un invalid de război ca să cerşească. De ce? Cum? Care? (Unde? Pe cine? La ce? Pînă cînd? De ce? Cum? Care?) Ce e cu spitalul ăsta pe scenă? Nu ne ambeta chiorul destul? Acum şi un şchiop. În sfîrşit, pleacă şchiopu. Rămîne chioru, — şi mitocan arţăgos se leagă de lumea de pe la mesele vecine. Ce are cu ei, nu înţeleg. (Nu e grav.)

Sunt clienţi de treabă cari au venit să ia masa. N-or fi trecut dînşii pe la ofiţerul stării civile să-şi legitimeze situaţia lor şi a femeilor, care-i întovărăşesc, dar ăsta nu-i un motiv ca arţăgosul de chior să-i înjure şi să le facă morală. Dar chiorul, tot inimă acră, nu admite să vadă mulţumire în jurul lui. Ca psihologie e poate singurul lucru ade-

* S-ar părea că d. Froda a priceput în sfîrşit. Vă înşelaţi. Îi spune aşa ca s-o insulte, cum îl face şi pe Radu „chior". Ăsta-i stilul d-lui. În toate criticile face aşa. Se pare că manecurezele, care citesc *Rampa*, se înnebunesc după critica asta.

** Verva autentică e o însuşire care se exercită asupra oricărui obiect, fără să-l falsifice, ca un fel de „prima vista" în muzică. Verva falsă, monocordă, nu se poate exercita decît asupra unui obiect anume (cum nu ştiu unii decît un singur cîntec la pian, cu un deget). De aceea, d. Froda falsifică datele piesei şi-i reduce subiectul la întrebările pe care şi le pune singur, ca să-şi poată crea astfel ocazia să plaseze ce-a învăţat în cartier.

vărat în piesă: Infirmii sunt oameni răi *. Între timp, între culise se cîntă un vals leşinat, în concordanţă desigur cu estetica d-lui Petrescu.

Faţă de indispoziţia chiorului, banchetul se sfîrşeşte repede în mijlocul enervării generale. Cei doi soţi se vor duce acasă. (Cu tramvaiul? Pe jos? Cum?)

Cortina se lasă. (În sală se face lumină. O parte din public etc.)

Publicul a început să fie indignat de-a binelea. Ce piesă e asta? Cum se poate reprezenta la Naţional asemenea inepţii! Cetăţenii care plătesc şi-s torturaţi (?) ameninţă? (Pe cine? pe Dedu? îngerii din plafon?) În sfîrşit, actul al patrulea. D. Soare merge repede cu decorurile.

Acasă la tinerii căsătoriţi. O scenă în doi, de reproşuri, de discuţie anostă, de cruntă plictiseală întreruptă doar de o servitoare, care aduce apă caldă pe scenă. Ce dracu, oamenii ăştia atît de bine instalaţi (?) n-au o cameră de toaletă?

În sfîrşit, chioru spune declamator „că se bate de pereţii gîndului". Bine că nu se loveşte şi „de duşumelele sentimentelor" că atunci praful se alegea de el. Nu-i vorbă că ar fi fost mai bine. Chioru, care-i dialectician şi taie firul de păr în patru o pisează pe biata Mioara pîn-într-atît că femeia îşi ia tălpăşiţa şi pleacă. (Nu fără să dea complimente lui d. Froda.)

Slavă ţie, Doamne, că se termină piesa şi aşa. Cum era chioru de apucat şi de pretenţios, ar fi putut să-şi tragă şi un glonte. (Aşa noroc să aibă d. Froda dacă nu era să se întîmple şi nenorocirea asta). Bine c-a scăpat teafăr ca să mai plictisească şi pe d. Petrescu, că pe noi ne-a înnebunit o seară întreagă. (Parol?)

Am fi voit să cerem socoteală (Nu v-am spus că dacă prostul nu e şi fudul, nu are nici haz?) pentru acest grav insucces — care compromite literatura dramatică originală în ochii publicului — direcţiei Teatrului Naţional. Între timp s-a schimbat însă şi d. Al. Hodoş care nu are nici o vină, fiindcă n-ar fi putut măcar înlătura acest spectacol — reprezentat a doua zi după instalarea d-sale. Comitetul de lectură însă, care s-a lăsat intimidat de răţoielile autorului, trebuie tras la răspundere. În momentul cînd se elimină atîţia actori — nu e drept să se azvîrle pe gîrlă sute de mii de lei pentru montarea tuturor elucubraţiilor.

Mioara nu are măcar scuza unui succes de public.

Va fi cel mai mare dezastru cunoscut la Naţional **".

---

* Toată neliniştea, toată suferinţa lui Radu în acest act al restaurantului sunt pentru că îşi dă seama cum, printr-o amabilitate interesată, toată lumea de la masă, organizînd petreceri, excursii promiscue, caută să-i împingă nevasta în mîna lui Niculescu Drumea. Dacă d. Froda nu înţelege ca un bărbat să sufere cînd vede cum alţii îşi dau toată osteneala să-i prostitueze nevasta, evident că întreg actul doi nu are nici un rost. Ca şi ultimul care nu e decît continuarea acestuia. Putea să plece deci acasă.

** Şi totuşi n-a fost „cel mai mare dezastru cunoscut la „Naţional" şi de altminteri am făcut constatarea chiar eu, care nici un moment nu mă gîndeam să fac o lucrare teatrală, că *Mioara* rezistă ca piesă de teatru totuşi,

Iată deci toată gama intelectuală a acestui tînăr care se putea apuca de orice altceva. În poezie : „A Iubi e ceva atît de mare !" și în critică : „De ce e Radu pictor mare n-am priceput din tablourile de pe pereți". De la Popîndăul poetic la Cațavencu semit critic. E sigur că d. Froda are și d-sa admiratori. Posibilitățile prostiei sunt nebănuite.

Dar față de cealaltă lume își maschează prostia prin prudente și tihnite tăceri, în scris prin colaborări și parafrazări (în *Rampa* „adaptările" sunt cu vagonul) și prin căutarea tovărășiei permanente a celor și mai proști ca el (gazetari, actori, cititori) a căror credulitate o exploatează cu siguranța deprinderilor atavice.

Dar au admiratori și cei care, prin ceainăriile din porturi, glumesc din subsioară, și ginerii din mahala. Întrebarea e însă — de vreme ce îl interesează atît de mult cheltuielile statului — de ce să mai întreținem licee și universități dacă e vorba ca d-sa să scrie despre artă (de la Sofocle pînă la d. Eftimiu) așa cum scrie, într-o gazetă românească, în Bucureștii României cu 18 milioane de locuitori ?

Cealaltă cronică e a d-lui Pamfil Șeicaru. Cei care cunoașteți pe d. Stan Palanca[91], una din cele mai reprezentative figuri ale boemei bucureștene, vi-l puteți închipui mai ușor pe d. Pamfil Șeicaru. Amîndoi sunt moraliști integrali, fanatici, cărora le place să țintuiască pe oricine, instantaneu, la stîlpul infamiei, însă numai d. Pamfil Șeicaru are dreptul să scrie la gazetă ceea ce strigă la cafeneaua Capșa. Stilul îi e în genere bătăios, dar o întoarce uneori și pe coarda sentimentală. Trebuie să precizăm că d. Șeicaru nu e totdeauna chiar atît de prost cum apare din articolul pe care îl cităm și că oricum nu poate fi comparat cu d. Froda. Ceea ce dovedește că teoria raselor rămîne și ea uneori de minciună. Ar avea dreptul deci bietul Radu, pe care amîndoi l-au făcut cu

---

prin factura ei. În condițiile în care s-au dat primele șapte reprezentații, au avut peste 30 de mii de lei rețetă în medie.

Publicăm această cifră și pentru că același ziar de teatru anunța după fiecare spectacol că „au fost în sală șapte persoane care și acelea au făcut scandal că e piesa proastă, pretinzînd banii înapoi". Aceeași *Rampă* însera o informație întovărășită de portretul d-lui Eftimiu, prin care anunța că „în ziua de Sf. Nicolae, *Glafira* a făcut rețetă de 79 de mii de lei (cea mai mare pe care a înregistrat-o Teatrul Național de la existența lui, cum spune textual agramata notă), cînd adevărul era mult mai modest, căci cifra realizată nu era nici pe jumătate atît — exact era : 38 mii de lei. Dar escrocheriile informative ale *Rampei* au început să fie cunoscute și nu mai păcălesc decît pe cei prea mărginiți. Publicul suspectează reclama *Rampei* chiar cînd nu trebuie. A aflat-o d-na Elvira Popescu, care a trebuit să reclame la parchet, și experiența pe care a făcut-o și d. Iancovescu care cu toată reclama de o pagină a *Rampei*, pentru fiecare premieră, nu izbutește... dar să trecem peste asta și să arătăm că teatrele Regina Maria și Mic au și suprimat subvenția acordată *Rampei* socotind-o ca inutilă.

cruzime chior, să-i tachineze şi el : iată în sfîrşit un ovrei prost şi un ţigan deştept.

Şi acum vorba aia : cîntă, Şeicarule.

„Nimeni nu este prea bucuros atunci cînd obligaţia unei conştiinţi profesionale te sileşte să spui tot ceea ce gîndeşti despre o piesă a unui cunoscut de care te leagă unele amintiri. Dar criza în care se zbate Teatrul Naţional nu-ţi permite nici complezenţe prieteneşti, nici o îngăduitoare complicitate a tăcerii.

Piesa *Mioara* a d-lui Camil Petrescu înseamnă punctul cel mai scăzut din graficul căderilor aşa de obicinuite ale Teatrului Naţional. Nu este nici măcar o piesă proastă, cum erau pe vremuri piesele lui Emil Nicolau[92], nu este nici măcar o mediocră colecţie de reminiscenţe dialogate, cum a fost *Iubire* a lui Paul P. Prodan[93]. *Mioara* este o piesă inexistentă, nulă, de o nulitate absolută, fără nici o circumstanţă atenuantă. Este lucrarea dramatică a unui scriitor ce în teatru a avut un debut satisfăcător cu *Suflete tari* (cu toată schema conflictului dramatic împrumutată din *Discipolul* lui Paul Bourget[94]), este lucrarea dramatică a unui critic sever şi nu mai puţin inteligent, este lucrarea unui poet ale cărui versuri sunt de o originalitate îndrăzneaţă, în triplă calitate *Mioara* lui Camil Petrescu a izbutit să fie nulă. Nulă prin existenţa elementului dramatic (gemetele patetice şi frămîntările interpretului Vraca, [aci trebuie să recunoaştem că are dreptate] nu pot suplini vidul personagiului, imaginat de autor), nulă prin absenţa unei umbre măcar de simţ critic, nulă din lipsă de orice poezie, lirismul fiind împrumutat din cartea faimoasă de corespondenţă amoroasă publicată de Ignat Hertz, utilizată de subofiţerii donjuani ai mahalalelor. (D-lui Pamfil Şeicaru îi plac numai pozele d-lui Ignat Hertz[95]. cu care e animată *Gîndirea*.)

Un pictor, logodit cu faimoasa Mioara (ce nume de zaharica) *. se găseşte obligat de a provoca la duel pe un profesionist al spadei. De ce ? Este o taină a cărei dezlegare nu o avem pînă la sfîrşitul piesei. (Nu e nici o taină. E numai obiceiul la popoarele care au ieşit din viaţa de cort, ca acel căruia i-a fost insultată femeia iubită să se bată în duel cu insultătorul. Absolut nici o taină. Dealtfel aci chiar d. Froda a priceput bine şi explică. Vezi-i articolul.)

Aflăm doar că spadasinul a pierdut trenul dintr-o întîrziere de un minut ceea ce motivează o meditaţie elegiaco-filosofică eroului-pictor în actul III.

Din duel, pictorul pierde un ochi, dar cu toate că este chior „Mioara" „fata nobilă" ** acceptă să-i fie nevastă (doar din cauza ei

---

* Cînd v-am spus că e deştept şi că pricepe orice... E adevărat că restul piesei l-a înţeles mai puţin, dar că Mioara e nume de zaharica a înţeles-o admirabil şi nu o va mai slăbi de fel pe chestia numelui. Va face şi un mic pamflet adecvat situaţiei. Dealtfel Luminiţa dacă o botezam, şi tot pricepea.

** De ce „fata nobilă" între ghilimele ? S-ar putea crede că a citat din text.

pierduse în duel ochiul). Pentru a accentua finalul dramatic din actul II, d. Camil Petrescu obligă pe cei doi interpreţi (d-ra Tantzi Bogdan şi d. Vraca) să urle prelung şi nemotivat, textul rămînînd neutru şi indiferent. (Eu l-am obligat pe d. Vraca să urle prelung ?) În actul IV se precizează localitatea : Rucăr. Pictorul fără un ochi şi M-me „Mioara" * s-au întors la Bucureşti, unde drama începe să se înnoade. Ochiul cu bandaj negru al pictorului nu mai oferă nimic pitoresc, momentul eroic al duelului s-a uitat, iar domnul Niculescu personaj între două vîrste şi cu un Cadillac cu belşug de Hp., a stîrnit Mioarei (ce nume să-l mulgi !), o pasiune erotico-automobilistică. (Cititorii *Cuvîntului* strigă : auzi infama ? Dă-i la cap, d-le Şeicaru.) În tot actul III (nodul dramatic) nu se întîmplă nimic, iar la sfîrşitul actului după un dialog de o banalitate, de o lipsă de interes adormitoare, d. Vraca geme iar, patetic, grandilocvent şi dramatic de nemotivat ! O ? Spectatorul uluit se întreabă fără putinţă de a găsi un răspuns : «Din ce-i veni mînia ?» **.

Cum actul III s-a petrecut la un restaurant de noapte, actul IV se petrece acasă între cei doi soţi. Tema conflictului dramatic : M-me Mioara (Haide dacă-ţi place mai mult M-me Luminiţa sau chiar M-me Lumînărica) vrea să se ducă la Snagov cu automobilul d-lui Niculescu ; dar pictorul, cu ochiul pierdut în duelul nefericit cu domnul ce-a pierdut trenul cu un fatal minut de întîrziere, nu vrea şi cere patetic, imperios să meargă M-me Mioara la Rucăr.

— «Ah, Mioara, Mioara, mi-ai intrat în carne. Carnea ta îmi turbură carnea mea, carnea ta parfumată, carnea ta fragedă etc.» (Dealtfel de atîtea ori se repetă cuvîntul carne că nici la un măcelar în zi de duminică nu se pronunţă cît în *Mioara* d-lui Camil Petrescu) ***. La aceste cuvinte repetate cu adaos de adjective, M-me Mioara (nu, e mai bine să îndreptez şi eu, M-me Lumînărica), rămîne într-o poziţie foarte rece, scandalos de rece motivînd bleguţ : «Sunt şi eu femeie ca oricare alta». (Nu v-am spus că e deştept ? A priceput aproape ca d. Bobeş). Răspunsul provoacă recitirea scrisorilor de amor trimise acum trei ani (cînd pictorul avea doi ochi, nu venise «minuta fatală»), recitire puţin măgulitoare pentru M-me Mioara (Pune, dacă vrei să fii şi mai în nota *Gîndirii*, M-me Spermanţet) căci sunt aşa de banale, fioros de banale scrisorile ****.

* Eroina romanului lui Cezar Petrescu se numeşte Luminiţa... pur şi simplu... M-me Luminiţa... deci.

** Dar aici o ia el pe coarda negustorului de varnevici.

*** Exact de trei ori în trei acte, dar asta ar vrea să fie chipurile stil la d. Şeicaru. E de prisos să spunem că oricît de june romantic ar fi bietul Radu el nu spune : îmi turburi carnea mea, iar „carnea ta parfumată, carnea ta fragedă" nicidecum, niciodată. Iată eu, de pildă, nu voi mai scrie un singur rînd dacă se va găsi mai mult decît o dată în fiecare act acest cuvînt care înroşeşte chiar obrazul d-lui Şeicaru.

**** Hedda Gabler, în care Ibsen a întrupat cel mai deprimant caz de mimetism intelectual şi care e „femeia fatală" aşa cum e Mioara, „fata nobilă", spune, sub privirea ironică a lui Ibsen, tot soiul de prostii, de la prima pagină la ultima. Că d. Şeicaru, cu toată critica noastră, n-a priceput nimic

Emoţionat (aşa îl vrea dl. Camil Petrescu), pictorul spune o poveste cu un pui ce-a devenit găină... «şi tu Mioară» — «ai devenit cloşcă» replică printre dinţi un spectator. Dar milos şi nemaiabuzînd de răbdarea spectatorului, d. Camil Petrescu aranjează conflictul (deznodămîntul) : pictorul rămîne la pictură şi Mioara o şterge la Cadillacul d-lui Niculescu. Este inutil să mai spunem că d-lui Vraca i s-a impus şi la sfîrşitul piesei o serie de gemete tragice «Mioara»... Mioara, etc., etc. * Dacă nu s-ar consuma banul public, puerilităţile dramatice de la Teatrul Naţional le-am trece sub tăcere, dar zecile de milioane risipite, poruncesc oricărui critic o atitudine intransigentă în severitatea cea mai legitimă. (D. Şeicaru crede serios că ceea ce face d-sa este atitudine intransigentă.) La ce foloseşte osteneala admirabilei montări a d-lui Soare Z. Soare (a avut ingenioasa idee ca acţiunea să se desfăşoare într-un zero simbolic ce servea de ramă Mioarei). La ce folosesc pitoreştile decoruri ale d-lui Traian Cornescu [96], la ce folosesc actorii, cînd textul pare o iască morfolită în gingii de babă ?

Colegului Al. A. Hodoş două concluzii : dramaturgii autohtoni puşi la carantina criticii, iar d-na Ciricleanu la un muzeu antropologic ; menţinerea în cadre înseamnă o provocare.

PAMFIL ŞEICARU

P.S. Reprezentarea dramei „Mioara" a d-lui Camil Petrescu a costat 250.000 lei."

Am fi voit, dacă ne-ar fi permis spaţiul, să publicăm după aceste două cronici, articolaşul neghiob al d-lui Sevastos, care era de părere în *Adevărul* că de vreme ce presa a condamnat piesa *Mioara* orice lămurire eventuală prin *Cetatea literară*, anunţată, e de prisos. „Presa" care cere hîrtie ieftină, în numele culturii şi al cărei creier e format din domnii :**

---

din această piesă — cea mai bună a marelui nordic — e neîndoios. Îl întreb totuşi dacă atribuie lui Ibsen cumplita vulgaritate a indignării de care e cuprinsă Hedda cînd află că omul, asupra vieţii căruia vrea să planeze, s-a împuşcat, nu în cap aşa cum îi recomandase ea, ci prozaic... în burtă ? Mai ales că făcuse chef fără coroană în jurul frunţii, aşa cum îi ceruse tot ea. Dacă nu cumva d. Şeicaru o fi avînd despre „banal" şi „poetic" chiar ideile Heddei...

* Eu i-am impus d-lui Vraca ? Dacă o crede d. Şeicaru e cretin, dacă nu, închipuiţi-vă ce pun aceşti critici în spinarea acelora care, de bine de rău, n-au posibilitatea să ia pe neruşinat de guler, în scris, ca autorul *Mioarei*. Eu i-am impus lui Vraca să ţipe !

** Suprimat un joc de cuvinte din cauză că se referea şi la cîţiva publicişti decedaţi de curînd [97].

Și cu asta am încheiat. Aceștia sunt toți. Mimînd veselia sau tristețea, făcînd glume în felul lor sau blestemînd, trăind jucați pe scenă sau protestînd din sală, iubind sau urînd, bucuroși cînd primesc daruri și fără scrupule cînd au interese de apărat, lăudînd sau lăudați, criticînd sau criticați, visînd sau paradînd, bolnavi sau fericiți — călătoresc toți sub steaua Mioarei, ca pămîntul sub steaua Polară.

PRECIZĂRI ŞI EXTRASE [1]

Tipărită *Mioara* e, în afară de modificările indicate mai jos, aidoma textului prezentat Teatrului Naţional spre reprezentare în 1924. Precizăm că este vorba de textul prezentat şi nu de cel reprezentat pentru că acesta din urmă a suferit tăieturi şi adaosuri din partea direcţiei de scenă.

Are în plus tabloul întîi al actului doi, cel care se petrece într-un sat de munte. Cu consensul autorului, acest tablou a fost suprimat la spectacol, ca să nu se lungească prea mult reprezentaţia.

Era vorba anume ca piesa să se joace împreună cu *Act venețian* şi poate că ar fi fost prea mult pentru o seară.

Suprimarea a fost însă menţinută fără consimţămîntul autorului şi atunci cînd s-a renunţat la reprezentarea *Actului*, ceea ce a făcut ca spectacolul să fie în modul acesta mult prea scurt, mai ales datorită numeroaselor tăieturi practicate în corpul piesei.

De asemeni are tipărită în plus scena dansatorilor din tabloul restaurantului, scenă care, din cauza dificultăţilor de regie bănuite, nici n-a fost prezentată teatrului.

S-au îndreptat, cît s-a putut, fireşte, şi multele greşeli, lipsuri, inerente maşinii de scris.

Încolo textul piesei, cu excepţia parantezelor bineînţeles pe care de obicei autorul nu le dezvoltă decît în pagini zeţuite, este întocmai cu cel prezentat teatrului.

Condiţiile în care s-a reprezentat piesa au fost pe larg povestite cu alt prilej. *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici* arată că, după o aşteptare de doi ani şi ceva în cartoanele teatrului, *Mioara* a fost repetată în lipsa autorului, care a sosit în timpul repetiţiei generale şi nemulţumit pînă la indignare de înscenarea şi reprezentarea piesei a cerut retragerea ei, sau cel puţin

amînarea premierei pînă la punerea la punct a spectacolului. Refuzînd să admită o retragere a piesei care ar fi cauzat pagube Teatrului Național, secretarul general al Ministerului artelor și directorul teatrului și-au luat angajamentul oficial să amîne spectacolul. Angajament pe care nu și l-au respectat.

Falsul tratat, în care amănuntele reprezentării sunt pe larg povestite, lăsa se pare pentru unii cititori impresia unei învinuiri echivoce. Arătînd că *Mioara* a fost destul de maltratată de cei care au avut îndatorirea s-o reprezinte, nu mai e drept, ni s-a spus, să învinuiești critica pentru că a condamnat piesa. Observația nu e deloc întemeiată, nu numai pentru că această critică gazetărească n-a observat singură — cum e îndatorirea unei critici competente — partea slabă a spectacolului, ci încă „executînd" cu o îndîrjire fără precedent pe autorul piesei, toată presa critică a avut numai elogii pentru regie și interpreți.

Am fi dorit să dăm, așa cum am făgăduit, toată această „critică" în tovărășia volumului tipărit. Lipsa de spațiu ne împiedică și ne silește să ne mărginim la citatele mai caracteristice.

Universul [2] sub semnătura Romicus după ce rezuma subiectul judeca :

„Este aceasta o dramă psihologică sau o dramă de idei ? Nu e nici una, nici alta. Nu se construiesc drame de «incompatibilități de umor» între un bărbat și o femeie...

Drama nu e interioară, ci pur verbală.

Autorul nu a definit și caracterizat personagiile sale.

. . . .

D. Vraca a interpretat rolul lui Radu în condițiuni satisfăcătoare...

În rolul Mioarei, d-na Tantzi Bogdan a avut o atitudine conform situațiilor."

Altă cronică, tot moderată, semnează în *Adevărul* d. Iosif Nădejde [3]. E de părere că autorul piesei :

...„și-a dat de data aceasta osteneala să scrie patru acte * pentru ca să demonstreze două adevăruri de o exasperantă banalitate : întîi că amorul e trecător ; al doilea e că femeia e schimbătoare. La atît, în adevăr, se reduce schematic subiectul piesei *Mioara*...

Ceea ce ar fi de reținut din reprezentația de aseară e spectacolul, reprezentarea exterioară a piesei... Prin privința, aceasta d-nii Soare și Cornescu au desfășurat silinți remarcabile...

---

* Din cauza modului în care au avut loc pauzele, după cum se va vedea, toată critica a dedus că piesa are patru acte. N-a fost niciodată vorba decît de trei acte, primele două tablouri alcătuind o singură unitate, așa cum dealtfel anunța afișul.

Iată de ce pentru reputaţia autorului *Sufletelor tari* şi pentru ceea ce se mai poate aştepta de la dînsul, ar fi mai bine ca *Mioara* să nu fi ieşit din saltarul autorului sau măcar să fi fost reţinută în cartoanele comitetului de lectură al Teatrului Naţional".

În *Politica* [4], d. T. Bobeş face mai ales procesul criticului dramatic Camil Petrescu :

„Întîia lucrare dramatică a d-lui Camil Petrescu a fost primită de public şi critică cu simpatie... Pe atunci, nu se prea ştia bine ceea ce vrea şi ce reprezintă teatrul său.

De atunci au trecut însă vreo trei ani. Într-o cronică dramatică incisivă, d. Camil Petrescu şi-a exprimat, după fiecare premieră, punctul său de vedere şi concepţia despre teatru. Puritanismul său a plictisit şi indispus multă lume.

Mioara este o poveste monoton dialogată, jucată de actori, atîta tot...

Directorul de scenă şi actorii i-au dat un real şi sincer concurs d-lui Camil Petrescu...

D-l Vraca a fost cald, vibrant de fericire şi durere.

Piesa a fost frumos montată de d. Soare."

D. Paul Prodan, autorul pieselor *Căutare*, *Procesul altuia* şi *Iubire*, e încă şi mai sever. Într-un foileton din *Viitorul* [5] face mai întîi procesul autorului, personal.

...„Ce cîştigase d. Camil Petrescu cu *Suflete tari* a pierdut cu *Mioara*. Ba ceva mai mult. De la succesul primei sale piese pînă la căderea celei de a doua au trecut cîţiva ani, timp în care d. Camil Petrescu ar fi putut cîştiga în experienţă, în mai d-aproapea cunoaştere a oamenilor şi în stăpînirea meşteşugului teatral. Fiindcă d. Camil Petrescu este un critic dramatic, d-atunci a văzut multe piese şi bănuiam că ar fi putut măcar vedea cum se construieşte o piesă, cum trebuiesc introduse şi prezentate personagiile, cum trebuie speculată şi desfăşurată «ideea», cum trebuiesc („trebuie" N.R.) întrebuinţaţi actorii...

Nu le-a dat însă (actorilor) nimic. Materialul dramatic e inexistent".

Ar fi interesant de redat în întregime subiectul văzut de d. Paul Prodan, o urmărire apropiată a impresiilor d-sale. Lipsa piesei :

„Amîndoi se iubesc, sunt de acord, cu toate acestea se sîcîie, se ceartă, discută fiindcă Radu infirm este extrem de plicticos. Atît de plicticos încît devine personajul antipatic din piesă.

Autorul obţine cu personajul principal tocmai contrariul de ceea ce ar fi trebuit. De altminteri, aşa e cu toată piesa. Acolo unde autorul credea că va emoţiona publicul, dimpotrivă îl face să rîdă. Povestea puiului de găină. Dar asta vine mai tîrziu...

...(în București) se trezește în compania unui bogătaș Niculescu, foarte redus la minte. Nici un personagiu din piesă nu e inteligent. Acest Niculescu are automobil și bani, castele...

...Radu e apucat de un acces de furie cumplită, aceasta din cauză că Mioara s-a plimbat la Șosea și din pricina unui invalid de război, care a venit să vîndă cărți poștale în restaurantul luxos în care se afla. Cauze minime, efecte maxime. Radu devine și el mitocan, insultă pe toți oamenii din restaurant, dar el are noroc, că nici unul din bărbații de acolo nu l-a provocat la duel, că poate atunci mai perdea (pierdea N.R.) și celălalt ochi, ghinionist cum este. Nu-l mai iubește și pace. Radu o ceartă, gata s-o bată. Noroc că intervine, la două noaptea, servitoarea care anunța speriată că nu are apă în ibric pentru toaleta coniței. Radu vrea să plece la țară. Mioara vrea să rămîie la București. Mioara se hotărăște să rămîie, dar atunci nu mai vrea Radu, servitoarea găsește apă. Mioara pleacă la trei noaptea din casă...

Toată această intrigă e prezentată în chipul cel mai banal posibil, fără nici o gradație...

Despre situații dramatice nici vorbă. În schimb, fraze ca: «Mă treci în subsolul vieții cotidiene», «armata sufletului» sau «pereții gîndului».

...Cît de puțin știe d. Petrescu să utilizeze actorii care i-au fost distribuiți. Și ce păcat că d-na Tantzi Bogdan joacă atît de frumos rolul Mioarei! Și cît se trudește d. Vraca în rolul pictorului chior. (Dacă orbea complect, poate ar fi devenit om bun, vedeți cazul pictorului Gérard Dalmain din *Cîntecul dragostei*)".

În ziarul *Dimineața* d. A. de Herz rezumă „spiritual" drama:

„Ideea piesei, cred eu, ar fi aceasta: sunt unii bărbați care închid ochii cînd sunt înșelați de nevastă. Pictorul din piesa d-lui Camil Petrescu nu poate, pentru că nu are decît unul și prin urmare privește cu un ochi rău amuzamentele nevesti-si.

Subiectul și ideile banale ce se desprind din această piesă n-ar influența succesul, dacă tratarea n-ar fi submediocră și dacă autorul n-ar dovedi că este lipsit nu numai de nervul dramatic, dar și de cele mai elementare noțiuni necesare construirii unei piese."

Am reprodus în *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici* în întregime cronica dramatică publicată în *Rampa*, ziarul teatral, și semnată de d. Sc. Froda, directorul ei.

Socotim însă necesar să o reproducem din nou întreagă, aci, alături de textul piesei, de data asta fără nici un soi de comentarii de ale noastre.

„Am văzut piese proaste, am văzut piese greșit construite, neverosimile, lipsite de ținută literară, confuze, fără nici o caracterizare, am

văzut multe şi de toate felurile. Dar o inexistenţă atît de absolută ca *Mioara* n-am întîlnit încă.

De ce a ţinut autorul s-o reprezinte nu înţelegem. Fiindcă d. Petrescu n-a trecut această piesă pe scena Teatrului Naţional chiar atît de uşor după cum v-aţi putea închipui.

Cum, trebuia distrus Eftimiu, Herz, Valjean, Theodorian, Goga, Kiriţescu, Popa, Maniu, Mircea Rădulescu, Minulescu, etcetera ca să-i înlocuim cu alde Camil Petrescu ?...

O fi d. Petrescu tînăr, o fi d. Petrescu revoluţionar ca ideologie estetică, dar, vai, ce piese învechite scrie, ce melodrame răsuflate, ce lipsă de simţ dramatic, ce tipic vechi şi copilăresc utilizează.

Ne-ar fi plăcut şi nouă să vedem în d-sa un reformator, un răsturnător de valori, un creator care să păşească pe alte drumuri decît ale noastre, care să violenteze toate regulile tehnicii, care să meargă pe căi proprii, să ne contrazică şi să ne indispună prin noutatea operei sale...

Şi în loc de toate astea, d. Petrescu, care nu găseşte accente suficiente de indignare cînd e vorba de a judeca pe confraţii d-sale într-ale scrisului teatral — imediat ce se pune problema unei proprii creaţiuni, recurge la mijloace dramatice utilizate acum o sută de ani ajungînd codaş lui Dumas, ridicînd probleme de pseudopsihologie cu adevăruri à la Monsieur de la Palisse [6].

D. Camil Petrescu e însă un om fericit. D. Cezar Petrescu e de vină fiindcă, din pricina confuziei de nume ce se face, i se furnizează d-lui Petrescu Camil iluzia că-l cunoaşte cineva [7].

Şi acum piesa.

În sala unei expoziţii de pictură, nişte cucoane discută. Ce vorbesc nu interesează, fiindcă totul e banal şi convenţional. Deodată apare un domn lung şi supt ca un sparanghel cu părul dat pe spate. Una din cucoane întreabă mişcată. A, d-ta eşti poetul Tulpină ? Poetul Tulpină dă intimidat din cap. D-ta scrii versuri ? Poetul Tulpină dă iar din cap. Atunci cocoana ca să ne dovedească valoarea literară a lui Tulpină începe să declame o poezie d-a capo al fine, cam de această valoare :

Femeia mea cu ochii vii
De ce nu vii, de ce nu vii ?

Poetul îşi ascultă poezeaua, fericit că o cocoană, care sta pe o bancă într-o expoziţie, îi cunoaşte versurile. Vezi ce înseamnă să fii celebru, d-le Petrescu ?

De abia a terminat cocoana să declame şi poetul să plece, că vine un june cu părul negru care-i declară amor. La început am rămas mirat că junele a ales acest loc impropriu (sala de expoziţie) ca să-i plaseze tirada lui de dragoste. Mă lămuresc însă repede. Junele cu părul negru e chiar pictorul expozant şi cum nu vinde nimic din bazaconiile agăţate în perete, se distrează şi el ca omul spunînd propoziţii eterne ca acestea : te iubesc, te iubesc, te iubesc, etc. ...

Dacă n-am înţeles de ce pictorul e mare, cînd văd tablourile din perete pricep însă din cîte spune că omul iubeşte. E, ce să-i faci. Aşa

e tinereţea. Vorba poetului: Ea brună, el brun, de mîini îi leagă amorul nebun.

Tinerii sunt logodiţi. Mai vin şi nişte femei la expoziţie, cari la un moment dat fac front. Logodnicul se duce puţin pînă afară. Cine ştie ce necesitate are şi el. Intră un domn cu mustăţi mari. Se uită la un tablou, trage cu ochiul la logodnică şi-i strecoară o carte de vizită. Logodnica se simte insultată şi plînge. Vine logodnicul. Citesc cu toţii numele de pe cartea de vizită. E al unui celebru duelist. Pictorul logodnic îl va provoca la duel.

Cortina se lasă.

Actul întîi a durat cincisprezece minute. Pe scenă nu s-a întîmplat nimic afară de o banală discuţie şi o răsuflată scenă de dragoste. Cine-i pictorul, cine-i fata, cine-i duelistul, cine-s gîştele alea de vorbeau toate deodată, nu se ştie.

Să ne lămurim în actul doi. Cortina se ridică şi nu ştim unde ne aflăm. Pare că acasă la fată.

Aflăm că duelul a avut loc şi că logodnicul a fost rănit. Intră pictorul purtînd un bandaj la ochi. La început publicul crede că pictorul are conjunctivită. În curînd însă aflăm adevărul. Logodnicul şi-a pierdut un ochi în duel. Situaţia în loc să fie dramatică e penibilă. Să aduci un infirm pe scenă trebuie oarecare meşteşug — altfel penibilul se acoperă şi de ridicul. E cazul acestui logodnic, care începe să devie un chior arţăgos de-a lungul întregii piese. Fata fiindcă şi-a dat cuvîntul şi poate fiindcă-l iubeşte, vrea să-l ia de bărbat. Chiorul, fiindcă nici nu merită să i se spună altfel, îi ţine un curs de morală şi de psihologie, profund anost şi plictisitor, inutil, inabil şi complet neangrenat în situaţie.

Mioara îl ascultă fiindcă e cam prostuţă. O epatau pe dînsa versurile lui Tulpină, cum să n-o epateze cultura livrescă şi mediocră a chiorului? Pînă la sfîrşit fata spune că renunţă la căsătorie, deci la chior. Să le fie de bine. Iar se lasă cortina.

Lumea a început să-nnebunească de plictiseală şi căscatul face ravagii. În actul al treilea asistăm la un banchet. Gîştele din actul întîi sunt înşirate, toate la o masă aşezată în faţa publicului şi printre ele, Mioara, chiorul şi o cunoştinţă nouă, un domn Niculescu.

O fi deştept chiorul, n-o fi, dar şi Niculescu parcă nu-l întrece. Tare sunt proşti şi mai ales mediocri, toţi eroii acestei piese.

Chiorul stă în capul mesei şi suferă. Oftează şi suferă.

Suferă şi oftează. Deodată vine în restaurant un invalid de război ca să cerşească. De ce? Cum? Care? Ce e cu spitalul ăsta pe scenă? Nu ne ambeta chiorul destul? Acum şi un şchiop. În sfîrşit pleacă şchiopu. Rămîne chioru, — şi, mitocan arţăgos, se leagă de lumea de pe la mesele vecine. Ce are cu ei, nu înţeleg.

Sunt clienţi de treabă cari au venit să ia masa. N-or fi trecut dînşii pe la ofiţerul stării civile să-şi legitimeze situaţia lor şi a femeilor, care-i întovărăşesc, dar ăsta nu-i un motiv ca arţăgosul de chior să-i

înjure și să le facă morală. Dar chiorul, tot inimă acră, nu admite să vadă mulțumire în jurul lui. Ca psihologie e poate singurul lucru adevărat din piesă : Infirmii sunt oameni răi. Între timp, între culise se cîntă un vals leșinat, în concordanță desigur cu estetica domnului Petrescu.

Față de dispoziția chiorului, banchetul se sfîrșește repede în mijlocul enervării generale. Cei doi soți se vor duce acasă.

Cortina se lasă.

Publicul a început să fie indignat de-a binelea. Ce piesă e asta ? Cum se poate reprezenta la Național asemenea inepții ! Cetățenii cari plătesc și-s torturați amenință teatrul. În sfîrșit actul al patrulea. D. Soare merge repede cu decorurile.

Acasă la tinerii căsătoriți. O scenă în doi, de reproșuri, de discuție anostă, de cruntă plictiseală întreruptă doar de o servitoare, care aduce apă caldă pe scenă. Ce dracu, oamenii ăștia atît de bine instalați, n-au o cameră de toaletă ?

În sfîrșit, chioru spune declamator «că se bate de pereții gîndului». Bine că nu se lovește și „de dușumelele sentimentelor" că atunci praful se alegea de el. Nu-i vorbă că ar fi fost mai bine. Chioru, care-i dialectician și taie firul de păr în patru, o pisează pe biata Mioara pînă-într-atît că femeia își ia tălpășița și pleacă.

Slavă ție, Doamne, că se termină piesa și așa. Cum era chioru de apucat și de pretențios, ar fi putut să-și tragă și un glonte. Bine c-a scăpat teafăr ca să mai plictisească și pe d. Petrescu, că pe noi ne-a înnebunit o seară întreagă.

Am fi voit să cerem socoteală pentru acest grav insucces — care compromite literatura dramatică originală în ochii publicului — direcției Teatrului Național. Între timp s-a schimbat însă și d. Al. Hodoș nu are nici o vină, fiindcă n-ar fi putut măcar înlătura acest spectacol — reprezentat a doua zi după instalarea d-sale. Comitetul de lectură însă, care s-a lăsat intimidat de rățoielile autorului, trebuie tras la răspundere. În momentul cînd se elimină atîția actori — nu e drept să se azvîrle pe gîrlă sute de mii de lei pentru montarea tuturor elucubrațiilor.

Mioara nu are măcar scuza unui succes de public.

Va fi cel mai mare dezastru cunoscut la Național".

Am dat în întregime cronica d-lui Froda, respectîndu-i toată ortografia și stilul, dar regretăm că nu putem da, tot fără comentarii, decît fragmente din cronica (reprodusă și ea întreagă în *Falsul tratat*) celuilalt as al criticii dramatice, d. Pamfil Șeicaru, care scria în *Cuvîntul* :

„Piesa *Mioara* a d-lui Camil Petrescu înseamnă punctul cel mai scăzut din graficul căderilor așa de obicinuite ale Teatrului Național. Nu este nici măcar o piesă proastă, cum erau pe vremuri piesele lui

Emil Nicolau, nu este nici măcar o mediocră colecţie de reminiscenţe dialogate, cum a fost *Iubire* a lui Paul P. Prodan. *Mioara* este o piesă inexistentă, nulă, de o nulitate absolută, fără nici o circumstanţă atenuantă. Este lucrarea dramatică a unui scriitor ce în teatru a avut un debut satisfăcător cu *Suflete tari* (cu toată schema conflictului dramatic împrumutată din *Discipolul* lui Paul Bourget), este lucrarea dramatică a unui critic sever şi nu mai puţin inteligent, este lucrarea unui poet ale cărui versuri sunt de o originalitate îndrăzneaţă, în triplă calitate, *Mioara* lui Camil Petrescu a izbutit să fie nulă. Nulă prin inexistenţa elementului dramatic (gemetele patetice şi frămîntările interpretului Vraca nu pot suplini vidul personagiului imaginat de autor), nulă prin lipsa de orice poezie, lirismul fiind împrumutat din cartea faimoasă de corespondenţă amoroasă a lui Ignat Hertz utilizată de subofiţerii donjuani ai mahalalelor.

Un pictor logodit cu faimoasa „Mioara" (ce nume de zaharica) se găseşte obligat de a provoca la duel pe un profesionist al spadei. De ce? Este o taină a cărei dezlegare nu o avem pînă la sfîrşitul piesei. Aflăm doar că spadasinul a pierdut trenul dintr-o întîrziere de un minut ceea ce motivează o meditaţie elegiaco-filosofică eroului-pictor în actul III.

Din duel, pictorul îşi pierde un ochi dar cu toate că este chior, Mioara, «fată nobilă», acceptă să-i fie nevastă (doar din cauza ei pierduse în duel ochiul). Pentru a accentua finalul dramatic al actului II, d. Camil Petrescu obligă pe cei doi interpreţi (d-ra Tantzi Bogdan şi d. Vraca) să urle prelung şi nemotivat, textul rămînînd neutru şi indiferent. În actul al III-lea aflăm că după trei ani de stat la ţară (în actul IV se precizează localitatea: Rucăr), pictorul fără un ochi şi M-me Mioara s-au întors la Bucureşti, unde drama începe să se înnoade. Ochiul cu bandaj negru al pictorului nu mai oferă nimic pitoresc, momentul eroic al duelului s-a uitat, iar domnul Niculescu, personaj între două vîrste şi cu un Cadillac cu belşug de Hp., a stîrnit Mioarei (ce nume să-l mulgi!), o pasiune erotico-automobilistică. În tot actul III (nodul dramatic) nu se întîmplă nimic, iar la sfîrşitul actului, după un dialog de o banalitate, de o lipsă de interes adormitoare, d. Vraca geme iar, patetic, grandilocvent şi dramatic de nemotivat! O? Spectatorul uluit se întreabă fără putinţă de a găsi un răspuns: „Din ce-i veni mînia"?

Cum actul III s-a petrecut la un restaurant de noapte, actul IV se petrece acasă între cei doi soţi. Tema conflictului dramatic: „M-me Mioara" vrea să se ducă la Snagov cu automobilul d-lui Niculescu; dar pictorul cu ochiul pierdut în duelul nefericit cu domnul ce-a pierdut trenul cu un fatal minut de întîrziere, nu vrea şi cere patetic, imperios, să meargă M-me Mioara la Rucăr.

«Ah, Mioara, Mioara mi-ai intrat în carne. Carnea ta îmi turbură carnea mea, carnea ta parfumată, carnea ta fragedă etc.» (Dealtfel de atîtea ori se repetă cuvîntul carne că nici la un măcelar în zi de duminică nu se pronunţă cît în *Mioara* d-lui Camil Petrescu). La aceste

cuvinte repetate cu adaos de adjective, M-me Mioara rămîne într-o poziţie foarte rece, scandalos de rece motivînd bleguţ „Sunt şi eu femeie ca oricare alta". Răspunsul provoacă recitirea scrisorilor de amor trimise acum trei ani (cînd pictorul avea doi ochi, nu venise „minuta fatală"), recitire puţin măgulitoare pentru M-me Mioara căci sunt aşa de banale, fioros de banale scrisorile.

Emoţionat (aşa îl vrea d. Camil Petrescu), pictorul spune o poveste cu un pui ce-a devenit găină... «şi tu, Mioară» - «ai devenit cloşcă» replică printre dinţi un spectator. Dar milos şi nemaiabuzînd de răbdarea spectatorului, d. Camil Petrescu aranjează conflictul (deznodămîntul): pictorul rămîne la pictură şi Mioara o şterge la Cadillac-ul d-lui Niculescu. Este inutil să mai spunem că d-lui Vraca i s-a impus şi la sfîrşitul piesei o serie de gemete tragice «Mioara... Mioara, etc.» Dacă nu s-ar consuma banul public cu puerilităţile dramatice de la Teatrul Naţional le-am trece sub tăcere, dar zecile de milioane risipite poruncesc oricărui critic o atitudine intransigentă în severitatea cea mai legitimă. La ce foloseşte osteneala admirabilei montări a d-lui Soare Z. Soare (a avut ingenioasa idee ca acţiunea să se desfăşoare într-un zero simbolic ce servea de ramă Mioarei). La ce folosesc pitoreştile decoruri ale d-lui Traian Cornescu, la ce folosesc actorii cînd textul pare o iască morfolită în gingii de babă?

Colegului Al. A. Hodoş două concluzii: dramaturgii autohtoni puşi la carantina criticii, iar d-na * * * la un muzeu antropologic; menţinerea în cadre înseamnă o provocare.

PAMFIL ŞEICARU

P.S. Reprezentarea dramei *Mioara* a d-lui Camil Petrescu a costat 250.000 lei."

De altminteri nu numai în cronicile draamtice propriu-zis, ci şi în articole şi notiţele ulterioare, presa a protestat împotriva piesei cu o vehemenţă nemaiîntîlnită pînă atunci. Comitetul de lectură şi directorul teatrului au fost mustraţi cu severitate că au aprobat reprezentarea piesei *Mioara*.

Cîtva timp după premieră, *Îndreptarea*, într-un foileton cu împătrit şi etajat titlu: *Cronica actualităţii. Prestigiul Teatrului Naţional. Opera de epuraţie trebuie dusă pînă la capăt. Problema comitetului de lectură* [8], făcea procesul teatrului şi cerea ca autorii adevăraţi, în frunte cu d. Victor Eftimiu, să vie să-i redea prestigiul:

„Dezastruoasa cădere a piesei *Mioara* a ridicat atît în unanimitatea criticii, cît şi a publicului indignarea legitimă împotriva Comitetului de lectură care a primit submediocra lucrare. Uşurinţa cu care s-a admis înscenarea piesei a dăunat intereselor teatrului şi prestigiului literaturii dramatice şi carierei tînărului autor dramatic.

Pe de altă parte noul director ne informează că va pune imediat în studiu ultima lucrare dramatică a d-lui Victor Eftimiu: *Glafira*, piesa pe care o respinsese cu atîta uşurinţă comitetul teatrului.

Deci indulgentul comitet care a primit cu atîta uşurinţă *Mioara* d-lui Camil Petrescu îşi ia răspunderea de a judeca cu deosebită asprime lucrarea unui autor care de atîţia ani e încununat de succese pe toate scenele ţării etc., etc.".

Să mai pomenim, înainte de a trece la ecourile şi notele menite să creeze atmosferă în jurul piesei, opinia d-lui George Silviu [9] că: ...„d. Camil Petrescu nu ştie încă să construiască o replică inteligentă".

Cu toată cronica dramatică îndîrjită, cu toată maltratarea textului, prin osatura ei dramatică contestată de critică, dar apreciată se pare de spectatori, piesa aducea public la teatru şi reţetele ei serale satisfăceau media cerută.

Presa n-a dezarmat şi a revenit, zi de zi, cu înverşunare. Abia după trei spectacole *Dimineaţa* relua într-un articol *Părerile unui domn din stal* [10] în care, după o jumătate de coloană de introducere se ajungea la punctul nevralgic:

Că nimic nu ilustrează mai bine sentimentele presei şi atmosfera din jurul spectacolului decît „ecourile" pe care zi de zi, fără nici un răgaz pînă la urmă, le-a publicat ziarul teatral. Le reproducem în mare pentru interesul lor documentar:

24 noiembrie 1926

„Ceea ce n-a izbutit să facă apelurile la înfrăţire, cele mai bine intenţionate, doctrinele solidarităţii sociale, cele mai bine construite, vicisitudinile cele mai grave, — ca scumpirea hîrtiei de tipar, — sau primejdiile cele mai evidente, — ca aceea a suprimării permiselor de cale ferată — a reuşit să realizeze d. Camil Petrescu: frontul unic în presă.

În adevăr, reprezentarea *Mioarei* la Teatrul Naţional a întrunit o impozantă unanimitate de înjurături. Toată presa, de toate culorile şi nuanţele politice; toate ziarele, reprezentînd toate curentele sociale, au consemnat, într-un armonios acord, cea mai teribilă cădere din istoria teatrului nostru contemporan.

Suntem informaţi că, în urma acestui eveniment, d. Camil Petrescu a hotărît să-şi adauge numelui său patronimic, porecla de «Mioara», aşa ca pe viitor să se cheme Camil Petrescu-Mioara, mai ales că, din pricina faimoasei tirade cu găina, lumea începuse să nu-l mai confunde cu d. Cezar Petrescu, ci cu d. Petrescu-Găină, cunoscutul caricaturist.

Un punct extrem de tenebros din construcţia dramatică nouă inaugurată de ultima piesă a d-lui Petrescu-Mioara este intervenţia

repetată a unei servitoare cu o cană, întîi goală (cana, nu servitoarea), apoi plină cu apă, în mijlocul unei scene de menaj, între stăpîni...

Un spiritual autor dramatic și cronicar dramatic teatral a găsit un tîlc simbolic acestei neașteptate apariții, și auzind replica de pe scenă: „Coniță, a început să curgă ciușmeaua!", o poantă imediată:

— Aha! I-a venit apa la... Mioară!...

— Da, da! adaugă suspinînd un alt cronicar, care suferea și el, cumplit — la... Mioara Roșie!

Tot de la premiera *Mioarei*:

Eroul chior al piesei se zvîrcolește pe scenă:

— „Mioaro, știi tu de ce a venit Garnowsky la expoziție? Fiindcă a pierdut trenul de Iași; a pierdut trenul de Iași cu un minut! Numai cu un minut!"

— „Ei și ce vrei tu, Radule?" întreabă spiritual Mioara...

— Să se schimbe mersul trenurilor! răspunde în surdină o voce groasă, din sală, stîrnind veselia a cinci șiruri de staluri...

La premiera *Societății atleților spirituali.*

După actul al doilea, aplauzele și ovațiile publicului nu mai încetau. Sculptorul Han [11], care venise tîrziu la spectacol, băgă capul pe o ușă, să vadă ce se petrece în sală, și dă acolo peste d. C. Petrescu-Mioara.

— Ce e pe aici, Camil, întrebă Han.

— Succes, nu vezi?... răspunde Petrescu-Mioara.

— Așadar, are succes străinul? reia Han.

— Da, dar nu fiindcă e străin, — replică Petrescu-Mioara, — sunt și alte considerente...

— Da, da — conchide Han, mefistofelic, — cu siguranță! — Sunt și alte considerente, dragă Camil!

Discuție pe culoarele Teatrului Național. Un regizor oprește pe Vraca:

— Ai auzit? S-a scos *Mioara*!

— Serios?

— Dacă-ți spun eu...

— Slavă Domnului!...

— De ce?

— Bine c-am scăpat de *Mioara*, dragă. Toată lumea îmi scotea ochii că de ce joc într-o piesă așa de proastă!...

— Îți scoate ochii? Imposibil!

— Imposibil? se miră Vraca.

— Dacă aveai numai unul?

Iar tînărul N. Crevedia își exercită nemilos verva epigramatică:

„D. Camil Petrescu pretinde că publicul nu-i înțelege piesa, deoarece e o piesă «de idei».“

Că nu-ncasează piesa-ți sume grase,
Că nu-i nimic de nasul nostru, tu o spui,
Nu zic nimic — atuncea e de-al cui?
Desigur că de nasul... lui Tănase!

În fiecare zi cîte un „ecou“ de acestea, inventat de-a întregul (unul anunța că „aseară cei șapte spectatori de la *Mioara* au cerut zgomotos restituirea costului biletelor căci piesa e prea proastă“) erau menite nu numai să împiedice venirea publicului la teatru, dar să și îndemne, să silească direcția la scoaterea piesei de pe afiș, ceea ce dealtfel n-a întîrziat. Cu toate că *Mioara* făcea, cum am spus, rețetele serale cerute de regulamentul teatrului, a fost scoasă după al șaptelea spectacol de pe afiș ca să se dea satisfacție criticii.

Dar cu această scoatere de pe afiș încă nu s-a pus capăt notelor și revenirilor în paranteză. Ani de-a rîndul ele au continuat și mă întreb chiar dacă acum, după trei ani, vreun director de teatru ar avea curajul să reia *Mioara.*

Știu că aci uitarea e cu amabilitate recomandată ca un leac practic, comod și simpatic, pentru orice amărăciune și că orice insistență e privită ca o lipsă de tact.

„Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient où tout est pris à la légère“ cita un confrate din R. Poincaré.

Totuși nimic nu va face să șterg din amintire săptămîna urmată premierei de acum trei ani. Îmi revine ca un ansamblu de senzații cum revine mirosul și golul farmaceutic al unei săli de spital la vederea unei simple rețete medicale. Ironiile celor care sub masca prieteniei credeau, cu o uimitoare convingere, că au găsit momentul micilor satisfacții și răzbunări, încurcătura gravă și savantă a directorului, sfaturile insistente, sincere și stupida dezolare a cîtorva prieteni devotați și mărginiți, jena indiferenților care ar fi vrut să fie amabili și nu știau... cum să înceapă convorbirea cînd te întîlneau, nimic nu pot uita.

În serile de premieră ale d-lor Victor Eftimiu, Mircea Rădulescu, Gib Mihăescu [12], Paul Prodan, Herz, Blaga [13] etc. eram privit cu interes compătimitor și bănuit că sunt ros de invidie încît nu pot admite marile succese ale confraților.

Socot premiera de la 9 noiembrie 1926 ca o lichidare a carierei mele de autor dramatic. N-am mai scris și nu voi mai scrie niciodată teatru. [14]

E o carieră care depășește posibilitățile mele. Și ca putere de acțiune și ca sensibilitate. Sunt inși care consideră reprezentarea unei piese (în afară de cea dintîi căreia i se îngăduie un succes

de stimă) ca o gravă lezare a intereselor lor şi ca o provocare personală pe care ei n-o pot tolera. Cu aceştia nu se poate lupta.

Reprezentarea ulterioară a lui *Mitică Popescu*[15] (piesă scrisă încă înainte de premiera pomenită) în aceleaşi condiţii, cu aceeaşi reacţie a presei ca *Mioara*, mă face să nu mă mai gîndesc încă mulţi ani de aci înainte nici măcar la înfăţişarea celor trei piese nereprezentate încă : *Jocul Ielelor*, *Act veneţian* şi *Danton*.

ADDENDA
LA FALSUL TRATAT [1]

Paginile care urmează, am vrut, mai dintîi, să fie o simplă înşirare de note cronologice la sfîrşitul celui de al treilea volum din această ediţie definitivă de „TEATRU". Amplificate prin interpolări treptate, s-au revărsat peste tiparul iniţial, încît am socotit acum că e mai bine să le adăugăm unui vechi capitol în legătură cu aceleaşi preocupări, chiar dacă nu le mai putem schimba structura de la început şi rămînem astfel debitori orînduirii timpului.

Dealtfel de la Racine, cu prefeţele sale, şi Molière care a polemizat în comedii ad-hoc, înverşunat, cu criticii şi adversarii săi, şi pînă la B. Shaw, comentariile autorului dramatic, pe marginea lucrărilor sale de teatru, sunt o tradiţie şi o necesitate, desigur şi din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman, de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfăţişează în genere el însuşi, celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreţi, asemeni unui individ interzis, care, ca să-şi exercite profesiunea, trebuie să ia o stare civilă de împrumut. Procesul e deci de la cuvîntul scris pînă la ceea ce înfăţişează pe scenă, şi pe acest parcurs întortocheat se pot întîmpla devieri care impun lungi explicaţii ulterioare şi dorinţa de a le evita pe viitor.

JOCUL IELELOR

Greu aş putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierii mele de trudnic într-ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sîmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strînşi de înfrigurare, de la o „bătaie de flori" de la „rondul al

doilea" de la „Şosea"... Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrenţuite de „bombardamente", se întorceau şi ele, stîrnind curiozitatea pietonilor ; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere şi fete cu obrajii aprinşi de bătălie aruncau rămăşiţele coşurilor, garoafe, mărgăritare, bujori... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tînărului de douăzeci şi doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute dealtfel pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun [2]... Înţelegeam atunci că lumea asta nu e „cea mai bună cu putinţă", că Leibnitz [3] nu avea dreptate. În sîmbăta aceea, s-a desprins din mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămînă, lucrînd însetat zi şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lîngă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor* care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al „dreptăţii sociale"... A doua versiune a fost scrisă pînă pe la mijlocul lui iunie şi cu ea m-am încîlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în aşa măsură, că întocmai ca şi eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieţii de „jocul ideilor", întrevăzute în sferele albastre ale conştiinţei pure, care mi-a apărut încă de atunci ca „jocul ielelor".

Am scris două versiuni în cursul lunii iulie, cu aceeaşi iuţeală înfrigurată care intra pe atunci în mijloacele mele (pînă pe la treizeci de ani scriam o gazetă întreagă singur într-o noapte. *Falsul tratat...* dealtfel a fost scris şi el în două nopţi, *Actul veneţian* în trei zile). Am fost mobilizat la 1 august, m-am întors, rănit, în septembrie, am citit piesa întîiului ascultător, Marin Iliescu [4], am discutat-o cu el lîngă patul lui de zăcere grea în nopţile cînd se dădea alarma şi cînd Zeppelinul apărea ca o „havană" de argint, ideală în înălţimile cercetate de proiectoare, iar în două săptămîni am scris-o din nou. Am reluat lucrul cînd m-am întors din Moldova, în iulie 1918, citind din două în două săptămîni cîte o versiune nouă, lîngă patul în care gîndea în gips Marin Iliescu, cu auditori în jur, sporiţi ca număr. Piesa era în această formă mereu structurată pe tablouri ; erau, cred, vreo şapte, opt. Am citit-o într-o zi şi în casa fostului meu profesor de română [5], care a fost surprins de ce poate încăpăţînatul său elev, dar mi-a recomandat să accentuez îndeosebi partea sentimentală, dîndu-mi drept pildă, cu un soi de emoţie, pe H. Bataille. O altă „lectură", făcută în casa unui mare scriitor, mi-a adus din partea acestuia observaţia că o piesă bună de teatru trebuie să fie neapărat în trei acte şi mi l-a dat ca exemplu pe Bernstein care zguduia în timpul acela teatrele bucureştene şi din piesele căruia dealtfel, în treacăt fie zis, studiasem tehnica dialogului. M-a convins, iar pe la începutul lui octombrie citeam lui Marin Iliescu noua versiune în trei acte, pîndind pe sub gene norul sau lumina pe fruntea lui. N-aş putea spune că pînă la

urmă a fost consternat, dar avea privirea întărîtată a cuiva care e îndrăgostit de o fată fragedă de șaisprezece ani, cînd aceasta, convinsă că îi va face lui impresie, vine cu ruj pe buze, genele date cu cărbune și cu obrajii sulimeniți, așa cum a auzit ea că trebuie să fie o femeie frumoasă. „Ai stricat piesa." „Fă-o la loc în tablouri". Marin Iliescu era cel mai bun elev al lui Mihail Dragomirescu, abia terminase universitatea cînd a fost țintuit în pat de o tuberculoză a șirei spinării, cu tot trupul aproape în gips. Era negru și îndesat ca un precupeț oltean, cu fața rotundă și sprîncenată, încă mai înnegrită de barba rasă la trei zile, dar cînd rîdea porneau din centrul figurii lui cu dinții albi iradiații pînă la urechi, ba încrețea cordial și fruntea. De trei ani de cînd era în pat, era de o voie bună nepămîntească, cel puțin cînd era lume de față. Altfel, fraza îi era totdeauna mușcătoare și informația neașteptată... Mai tîrziu, așa mi-l închipuiam, de departe, fizic pe Thibaudet [6]... La discuțiile nesfîrșite de pe la felurite institute de critică înființate de „Mihalache" Dragomirescu, dialectica lui Marin Iliescu, altfel jovială, era greu de biruit. Nu-mi aduc aminte dacă a publicat ceva, dar nici unul dintre elevii profesorului, nici cunoscutul Trivale [7], nu avea nici pe departe posibilitățile de intuiție artistică ale lui Marin Iliescu și bineînțeles nici Mihail Dragomirescu însuși. A murit chiar prin toamna aceea după ce fusese transportat acasă pe Olt, la Drăgășani cred, în podgoriile iubite, căci anii de război nu îngăduiau o cură solară la mare.

Dar amintind dintre puținii tovarăși de acum 30 de ani — nu pot uita, dintre cei dispăruți prea devreme, un alt prieten, cald și impetuos, al *Jocului Ielelor*, care, după strămutarea de pe lîngă Arsenal, era musafir zilnic în bucătărioara din strada Plantelor, transformată în locuință de dramaturg debutant, Henri Gad [8]. Pamfletar de îndîrjit talent, prețuit în redacțiile de stînga, îndeosebi, el făcuse din această lucrare „o cauză" pentru care lupta cu ardoare, mergînd pînă acolo că într-o zi s-a prezentat, întovărășit de camaradul francez din tranșeele de pe Valea Șișiței, Nevière, acesta încă în uniforma lui de locotenent, domnișoarei Maria Ventura, argumentîndu-i agresiv că trebuie neapărat să joace această piesă a unui tînăr talent necunoscut, de care garantează el că va fi un mare autor dramatic. Henri Gad a și publicat dealtfel într-o revistă săptămînală un articol despre *Jocul Ielelor* [9], pe care el o anunța ca o mare lucrare de virtuți ibseniene sau așa ceva, cum dealtfel în noaptea premierei *Sufletelor tari*, după căderea cortinei pe ultimul act, avea să scrie în foaia d-rului Lupu al cărui redactor era, un articol de impresii, arzător ca o torță [10]. Nu mai e nici acest prețios prieten astăzi în viață, care după ce se impusese, la Paris, printre vizionarii revoluționari ai regiei filmului, se prăbușea lovit de o maladie fulgerătoare.

Aşa în trei acte, piesa a fost citită în urmă la Tudor Arghezi, acasă, şi faptul a fost notat de un asistent cu un comentariu binevoitor în ziarul *Argus*, la care aveam să scriu eu însumi cronica dramatică, peste vreo cinci ani.

Am obţinut după oarecare stăruinţe o lectură la Teatrul Comedia [11], la care au asistat Tony Bulandra, Ion Manolescu şi Storin. S-a hotărît jucarea neîntîrziată a piesei. Efectiv a fost pusă în repetiţie prin ianuarie, cu o distribuţie care cuprindea pe d-na Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin, Al. Mihalescu (acum la Paris), I. Iancovescu, I. Constantiniu (o mare revelaţie în *Fraţii Karamazov*) şi alţii. Direcţia de scenă o avea Tony Bulandra. Refuzînd să modific, la cererea autoritară a d-nei Bulandra, unele replici (trei, patru) după ce scrisesem atîtea versiuni, am preferat să retrag piesa cu vreo zece zile înainte de premieră. Intransigenţa mea, care azi mi se pare deplasată, era aţîţată şi de tonul imperios, şi intransigent el însuşi, al interpretei principale. Am trimis o scrisoare dîrză şi dezolată direcţiei şi am plecat la Timişoara.

Am reluat *Jocul Ielelor* în 1945, refăcînd piesa din nou într-o succesiune de tablouri din convingerea că tot forma iniţială era cea mai indicată pentru subiect, chiar dacă arată mai puţină eficienţă tehnică, decît o piesă în trei acte. După ce a fost culeasă şi paginată, cu îngăduinţa nepreţuită a editorului şi a tipografiei, am redactat-o din nou, în 1946, la treizeci de ani după întîia versiune, păstrînd mereu în titlu şi în intenţie apropierea „Jocul ideilor, jocul ielelor", acţiunea dintîi şi structura personajeor, dar îmbogăţind aspectele cadrului (redacţiei socialiste iniţiale).

ACT VENEŢIAN [12]

Prin ianuarie 1919 aşteptînd premiera *Jocului Ielelor*, am scris un act de teatru, pe care atunci l-am vrut izolat şi pe care am încercat întîi să-l situez în trecutul românesc. M-am împiedicat de o dificultate care şi azi mi se pare de netrecut în teatrul istoric: problema limbii. Nu puteam folosi un lexicon arhaic, nepotrivit cu subiectul, şi am căutat îndelung o epocă de exces analitic şi de decadenţă politică... într-o ţară străină, obţinînd astfel şi scuza aparentă a unei translaţii... Dealtfel în decursul anilor, am vrut să realizez scenetic drama lui Constantin Brîncoveanu, pentru care am adunat sertare întregi de material. Fireşte, o piesă istorică, după convenţia curentă, aş fi putut scrie oricînd, dar eu doream o lucrare concret istorică şi asta nu era cu putinţă nicidecum folosind un limbaj convenţional. Aş fi putut să scriu un alt Constantin Brîncoveanu decît cel ştiut, de libertate creatoare, deci de libertate creatoare şi în vocabular, dar atunci mă întrebam

de ce mai e nevoie să aleg un anume personaj real istoric... Lasă că nu ştiu dacă sensibilitatea românească ar îngădui un domn de fantezie istorică, asemeni eroilor de operetă din regatele balcanice imaginare. Nu mică îmi era şi teama de a nu cădea în ceea ce se numea cu emfază „specificul naţional" (mod foarte propus între cele două războaie şi refuzat de noi cu hotărîre, căci pe noi ne interesează, cum am mai spus, substanţa românească, nu opusul ei, specificul românesc).

Neînchipuit de grea mi-a fost la *Act venețian* totuşi pregătirea, realizarea cadrului, deoarece în anii aceia nu văzusem încă Veneţia (nu am trecut pe canalele ei decît prin 1935). Am făcut stăruitoare sforţări de imaginaţie, studiind luni de zile cu îndîrjire reproduceri din Canaletto şi pictorii veneţieni, redactînd apoi actul tot în trei zile, cu vreo două nopţi. Întregirea pînă la trei acte, din 1945—1946, a căutat să respecte scrupulos, asemeni datelor unui sonet, actul scris în 1919, acum devenit actul doi şi impunîndu-mi chiar să nu sporesc numărul personajelor.

SUFLETE TARI [13]

Experienţa cu *Jocul Ielelor*, la teatrul soţilor Bulandra, mi-a fost de mare folos... Am înţeles atunci că preocupările ideologice ale unei lucrări trebuie să fie susţinute de o armătură dramatică atît de solidă, încît să înfrunte toate piedicile inerente trecerii la spectacol şi să excludă, aici, orice surpriză... Chiar dacă prin insuficienţa mijloacelor scenice, prin carenţa interpreţilor, dezbaterea ideologică va fi sacrificată, dacă stilul propriu va fi schimonosit de interpreţi, dacă suavitatea tranziţiilor se va îngroşa, dacă va mai semăna cu forma originală, cît un poet pur, proaspăt îmbrăcat recrut, cu el însuşi, dacă orice intenţie transcendentală va deveni opacă, să rămînă totuşi ceva, care să ţie spectacolul în picioare.

Spuneam secretarului companiei care mă decepţionase: „Mă duc în provincie şi voi scrie acolo o piesă care nu va putea să cadă, oricum ar fi interpretată, aşa ca un automobil de campanie care merge pe orice drum, oricît de măcinat de noroi sau accidentat de gropi de obuze". Ştiam liniştit că, după lungi studii, sunt unul dintre cei mai iscusiţi meşteşugari ai teatrului, din cîţi au fost, şi-mi spuneam că trebuie să debutez neapărat cu o piesă asigurată, dacă vream să nu-mi închid porţile teatrelor pentru multă vreme.

S-a remarcat adeseori, cu intenţie răuvoitoare, dialectica livrescă a muncii mele literare... Lucrez cu predilecţie în opoziţie cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune unei viziuni insuficiente, eronate ori false cu totul... Eram încă de ani de zile, şi

am rămas un preţuitor statornic al lui Stendhal, dar mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel, ca să seducă pe d-ra de la Mole, ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbîndească, în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (şi poate ani) de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul. Am preferat tot cadrul epocii *Jocul Ielelor*, adică anii 1913—1914, pentru că doream să creez, şi eram obligat, personajele cu totul felurite, dar mai ales un erou cu totul opus celui din roman, nu un ambiţios rece şi calculat, căci nu mă interesa în primul rînd un „caracter", ci dimpotrivă un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă. Esenţial mi se părea să păstrez numai Ioanei Boiu, aşa cum îmi propusesem tematic, cît mai aproape linia d-rei de la Mole şi chiar o trăsătură din roman transpusă la modul tradiţiei româneşti (în fapt împrumutată de la Maria Glogojeanu). Aşa cum prevăzusem, eroul piesei nu şi-a găsit interpretul nici pe departe (nu l-a găsit nici azi, după 25 de ani [14]), tot ceea ce voisem transcendental în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris, şi în 1922 ca şi în 1937, iar *Suflete tari* a biruit ca o primară dramă socială şi aceasta la un nivel normal teatrului românesc, fără vreun soi de rezistenţă.

MIOARA

Experienţa reuşită în *Suflete tari* m-a dus la o imprudenţă de neiertat în anii următori. Convins că dovedisem în piesa reprezentată o ştiinţă a tehnicii teatrale, care rămînea un bun cîştigat faţă de lumea de teatru, şi că deci îmi pot îngădui să merg spre experienţe noi ideologice şi pur dramatice, am încercat în *Mioara* să fiu atent numai la dramaticul în stare esenţială, fără să mai recurg la suportul unei tehnici de teatru. Dealtfel, în afară de rolul principal, piesa nu oferea nici o dificultate spectaculară. Aveam motive să fiu încrezător şi pentru că interpretul acestui rol era un actor de incontestabil talent şi cu totul potrivit personajului. Din păcate, directorul Teatrului Naţional a ţinut în mod inexplicabil să joace piesa înainte de întoarcerea mea în ţară, iar regizorul n-a avut răbdarea să aprofundeze lucrarea. Peripeţiile premierei din 1926 sunt dealtfel cunoscute din *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* şi nu voi mai reveni asupra lor aci. Împotriva celor ce s-au scris, *Mioara* n-a fost, totuşi, ceea ce se cheamă o cădere. O piesă cu material de creaţie, chiar nesusţinută de o tehnică teatrală, nu se poate prăbuşi niciodată, căci participarea publicului este de ordinul intuiţiei. Singure piesele fundate exclusiv pe abilitatea teatrală pot cunoaşte deopotrivă succese zgomotoase ori prăbuşiri iremediabile. A fost însă înăbuşită de o

reacţie fără precedent a intelectualităţii locale şi a lumii de specialitate. „Pretenţiile" ideologice ale piesei au părut inadmisibile, jignitoare pentru estetica zilei, altfel neînduplecat de pretenţioasă. *Mioara* — aşa diformată, mutilată — care făcea reţete normale şi nici ca „spectacol" nu era mai slabă ca un spectacol obişnuit, a fost totuşi scoasă de pe afiş după 7 reprezentaţii, de un director debil [15], intimidat de campaniile de presă. E drept că violenţa acestei campanii întrecea tot ce se văzuse pînă atunci la noi. Opacitatea artistică era dublată de meschinăria mistificării, de agresivitatea amorului propriu jignit... şi mai ales găsea un material bun transmiţător, în docilitatea opiniei culturale a timpului. Precaritatea acestei critici nu poate fi înţeleasă decît cunoscîndu-se modul ditirambic în care erau salutate celelalte piese ale stagiunii, azi cu totul uitate. Nu e mai puţin adevărat că această campanie a fost de o eficienţă, în sensul urmărit de ei, totală. A izbutit să facă din mine un autor dramatic ridicul pentru aproape cincisprezece ani, de atunci încolo, căci pentru cîteva succesiuni de intelectuali după chipul şi asemănarea înaintaşilor lor din 1926, procesul *Mioarei* era un proces judecat şi definitiv închis, faţă de care erau permise numai zeflemele pline de aroganţă intelectuală.

Explica şi scria convins unul dintre aceşti critici ai timpului : „domnul Camil Petrescu e un fericit. D. Cezar Petrescu e de vină, fiindcă din pricina confuziei de nume ce se face i se furnizează d-lui Camil Petrescu iluzia că-l cunoaşte cineva".

Au fost zile, prin acei ani, cînd am fost mîhnit şi jignit din cauza acestei ostilităţi îndîrjite, permanente şi neînduplecate, pe care o întîlneam oriunde îmi întorceam privirea şi am scris lucrul acesta cu amărăciune întărîtată. Un poet neînţeles poate continua, întors în el însuşi, să se realizeze pe succesive, dar intermitente, foi albe, însă izolarea prelungită nu poate constitui climatul posibil pentru o operă dramatică, care e o modalitate de proporţii, cu complexe implicaţii în epocă. Eram sărac aşa cum numai un scriitor român poate fi sărac, sîcîit de lipsuri scabroase, de impedimente triviale, singur, iar lungii ani de trudă înverşunată, de ins condamnat la muncă silnică, nu mi-au fost răsplătiţi, în teatru, decît cu insulte şi intrigi stupide care frizau adeseori, cu zîmbet cordial, ticăloşia. Scrisesem în aceşti zece ani, 1916—1926, cele dintîi şase piese din întîiele două volume ale ediţiei de faţă, *Suflete tari, Jocul Ielelor, Act venețian, Mioara, Danton, Mitică Popescu* ; aveam sentimentul că adusesem literaturii dramatice o contribuţie esenţială, constitutivă, dar în toţi aceşti zece ani şi nici alţi doisprezece după aceea, nu mi se acordaseră decît 15 spectacole cu *Suflete tari*, 7 cu *Mioara* şi 5 trunchiate cu *Act veneţian*, piesele fiind scoase de pe afiş de fiecare dată în mod arbitrar. Un autor dramatic nu poate presta o muncă de diletant, în orele libere de reverie, aşa cum îngăduie pasiunea lirică, pentru care

un petec de hîrtie și un colț de masă în cafenea, sau zece, douăzeci de nopți în viață, turburate de insomnii și inspirație, sunt adesea de ajuns, ci e îndatorat la un monoideism paralizant social, la o muncă excesivă, absorbitoare, extenuantă și mai ales organizată (material greu de consultat, fișe, mijloace de transcriere, lungi ore de lucru la masă), ceea ce exclude altă meserie și chiar alte preocupări, traducîndu-se deci indirect prin investirea unui întreg capital, echivalentul existenței materiale (cel puțin în anii de scris o piesă), în tot acest răstimp. Sănătatea scriitorului e în joc, viața lui de ins social e destrămată.

Sunt firește și piese întemeiate exclusiv pe iscusința lirică ori intelectuală a replicilor, pe colecții de așa-zise „mots d'auteur", sau pe ierbare de esențe ; asemenea piese se scriu desigur cu facilitate fericită, în cîteva săptămîni de lucru de birou, dar, oricît de strălucite, ele nu sunt creații autentice. Privirea autorului dramatic trebuie să fie mult mai amplă, ca să surprindă dinamica dialectică a vieții măcar, inteligența lui trebuie să fie în stare să rezolve ecuațiile mai complicate ale istoriei, nu să rămîie la sclipiri astmatice, sau la discursuri, fie și epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele. Asemenea constatări nu mă împiedică să recunosc limpede că e de mare folos ca autorul dramatic (și chiar romancierul) să facă un stagiu de ucenicie lirică, în care să învețe valoarea și meșteșugul cuvîntului, pentru frumusețea lui proprie, dar ei nu trebuie să rămînă la prețiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug numai acolo unde structura personajelor îngăduie virtuozitatea verbală. Arta cizelorului este desigur de mare preț, dar un cizelor nu poate construi palate și domuri, pentru asta e nevoie de privirea dominantă a arhitectului, apt să creeze perspective de semnificații. La fel, simfonia și drama muzicală depășesc și implică, oricît de iscusit ar fi el, cîntecul de unul singur. „Celula românească nu rezistă" afirmase odată un critic, referindu-se la trista epuizare a poeților români, candidați la ospiciu și spital, la 40 de ani. Ce ar fi de zis despre dramaturgi ? Mie însă, în cei douăzeci de ani, din 1916 pînă în 1938, din cauza ostilității agresive și mai ales vigilente a intelectualității din această epocă, cele șase piese, scrise cu o voință însîngerată, nu-mi întorseseră nici costul hîrtiei utilizate pentru atît de numeroasele retranscrieri la mașină. Din cauza marilor cheltuieli necesitate, autorii dramatici, în genere, nu pot fi decît scriitori bogați din alte surse, ori subvenționați, sau în cazul cel mai simplu cei care cîștigă din teatru un minimum la început, devenind bogați după trei, patru lucrări, așa cum e cazul mai tuturor autorilor dramatici străini. (Molière cîștiga anual echivalentul a 400 000 de franci aur azi, un miliard și jumătate de lei pe lună, cînd scriem aceste rînduri). Nu mai vorbesc de sprijinul moral pe care-l poate aduce înțelegerea și sta-

tornicia unui grup de prieteni. Dar eu eram prea izolat, n-aveam nici un sprijin, nu eram subvenţionat şi nici nu eram jucat în aplauzele criticii dramatice şi ale sălilor pline, căci prietenii scrisului meu, cu o excepţie, două, erau puşi pe gînduri, turburaţi şi intimidaţi de insultele şi atacurile directe la care erau expuşi dacă îndrăzneau să afirme o preţuire condamnată de exponenţii autorizaţi ai zilei, care denunţau nominal pe cei care aveau curajul să-şi exprime părerea. Abia după cel de al doilea război şi mai ales după apariţia *Istoriei literaturii române* a lui Călinescu [16], prin 1942, aceşti puţini prieteni risipiţi au avut curajul să se afirme şi să se recunoască unii pe alţii.

Cînd în 1943, din pricina unui interviu dat unei gazete literare [17], Liviu Rebreanu [18] a venit să-mi ceară o piesă pentru Teatrul Naţional, i-am arătat sertarele încărcate cu manuscrise matematice şi i-am repetat hotărîrea exprimată în acel interviu, de a rupe orice legătură cu literatura şi cu scena. I-am explicat că atmosfera în teatru mi-e atît de ostilă din pricina aşa-zisei prese de specialitate, încît, practic vorbind, nici n-ar fi posibilă reprezentarea vreuneia dintre piesele mele fără să se işte din nou scandal... I-am amintit sub ce teroare a fost scoasă de pe afiş piesa în 1926. Mi-a răspuns că el nu e un director care să se impresioneze de isteria estetică a presei teatrale. În cele din urmă, ca un argument hotărîtor, i-am amintit că în notele care însoţeau publicarea *Mioarei* în volum [19] anunţasem că faţă de ostilitatea intelectualităţii româneşti, de lipsa unui cît de mic semn de înţelegere, luasem hotărîrea de a nu mai scrie şi de a nu mă mai ocupa niciodată de teatru... Mi-a ripostat că au trecut de atunci 17 ani, că orice hotărîre e supusă revizuirii. A amintit anume că în 1937 s-a reluat *Suflete tari* [20] care a făcut un important număr de spectacole. I-am răspuns că nu pot împiedica fără motiv Teatrul Naţional să-şi reia piesele din repertoriu. Atunci mi-a propus să reia chiar *Mioara*. „Va fi din nou scandal." „N-are nici o importanţă, cu condiţia să-ţi fii singur însă director de scenă."

Am împachetat cărţile de specialitate, am catalogat în dosare manuscrisele matematice hotărît să întrerup pentru cîtva timp orice altă activitate decît teatrul. S-a vorbit deseori despre pluriactivitatea mea, dar cred că nu s-a remarcat esenţialul şi anume că atenţia mea a putut fi orientată spre cele mai felurite zone ale artei şi ale ştiinţei, unele atît de îndepărtate de celelalte, cînd apropierea lor într-o plenitudine creatoare apare contradictorie, dar că niciodată această atenţie nu s-a împărţit simultan, iar activitatea nu a fost propriu-zis multiplă. N-am putut să fac niciodată mai multe lucruri în acelaşi timp, nici măcar două moduri alăturate. În ultimii zece ani, nu mai avusesem nici un soi de preocupare literară. Din 1933 pînă în 1936, studiasem numai şi numai fenomenologia, cu monoideismul unui student la politeh-

nică... Alți doi ani îmi luase teza de doctorat în filosofie, din nou trei ani îi petrecusem într-o muncă îndîrjită pentru redactarea unui op de ideologie strictă *Doctrina Substanței*[21], pentru ca doi ani după aceea să stau cîte paisprezece ore pe zi în fața tratatelor de matematici... Niciodată n-am să pot arăta groaza care m-a cuprins cînd am înțeles că va trebui să evacuez, din puținul spațiu al minții, imensul material acumulat în decurs de zece ani, fără să am siguranța că mă voi mai putea vreodată întoarce, cu posibilități de a relua din nou de la punctul de întrerupere... Căci era o rupere de țesuturi structurale, care făcea aproape inutilă o muncă de un deceniu... Că nimeni nu luase în serios această muncă nu avea prea multă importanță, căci în decursul anilor mă obicinuisem cu asta și știam că aci „la porțile orientului nimic nu e luat în serios", și dealtfel ceea ce mă copleșea era drama mea lăuntrică, furia de a fi silit să fac altceva decît ceea ce puteam hrăni acum din străfundul convingerii mele și merita mobilizarea puținelor mijloace intelectuale de care dispuneam. Știam că deși scopurile literare și dramatice nu mai puteau găsi în mine ecoul adînc de altădată, ca o iubire abolită, eram un prea cinstit artizan ca să nu mă trudesc să fac tot lucrul cu toată aplicația, cît mai conștiincios, chiar dacă obiectul obligației mele era altceva decît ceea ce doream, decît ceea ce socoteam că e necesar. Trebuia să accept propunerea prietenoasă a lui Liviu Rebreanu și din pricină că eram la capătul posibilităților materiale, iar inflația se și vestea.

Premiera a fost fixată peste patru săptămîni, la 9 aprilie, „ca să nu intrăm în vară" și din pricina asta, sarcina directorului de scenă a fost realmente infernală. Greutatea cea mai mare venea din faptul că, întocmai ca la *Suflete tari*, îmi lipsea și de data asta interpretul principal, axa întregii piese, și trebuia să improvizez, din depozitul teatrului, cel puțin un surogat de mare actor. Lucram aproape zi și noapte sub presiunea notelor arogante și perfide din gazetele de specialitate, care, mistificînd informația pretins obiectivă, anunțau viitoarea premieră la modul ironic, „lucrînd" atmosfera pentru o răsunătoare cădere... S-a făcut destul haz de caricaturile apărute prin gazetele lui Șeicaru, dintre care într-una, în ajunul premierei eram înfățișat ca luînd lecții de parașută, ca să cad mai ușor de la înălțime. Un anume haz la rece, galben, pregătind înfrîngerea dorită cu dușmănie, pe o muche, căci în genere autorii dramatici români își joacă și existența materială, nu numai piesele, în seara premierei. Fac excepție de la aceasta firește cei comercializați cu totul, vreun M. Ștefănescu[22], debutant cu respirație scurtă, evoluat într-un vesel și conștiincios producător de vaselină dramatică, și alți doi, trei, colegi de stil cu el.

Și cu toate acestea, premiera a fost un mare succes, datorită ansamblului excelent pus la punct (cu toată carența rolului prin-

cipal, al cărui interpret pusese totuşi o dramatică bunăvoinţă [23]). Dificultatea cea mare a fost stăpînirea sălii de spectacol înseşi, din pricina continuului scandal provocat de cei ostili, care urmăreau să intimideze actorii de pe scenă. Trecuseră însă 17 ani de la premiera propriu-zisă, şi acum, cei cîţiva prieteni ai lucrărilor mele de teatru, pînă aci foarte timoraţi şi intimidaţi de orice campanie agresivă, au reacţionat, pentru întîia dată, pe loc... Cred că atmosfera acestei săli de premieră a fost sugestiv înfăţişată de următorul articol, apărut, spre surprinderea mea, a doua zi după premieră, într-o foaie care în restul timpului îmi fusese şi ea hotărît ostilă.

„Am aflat că la curse se pot face ciudate combinaţii care trebuie să modifice simţitor rezultatele fireşti şi, desigur, nu mi-am putut opri admiraţia pentru abilitatea omenească: ştie să elucideze orice problemă. La *premieră, cronicarii dramatici* dau o *bătălie*, a *cărei intensitate* depăşeşte uneori adîncimea conflictului din piesa respectivă.

...Lucrurile s-au petrecut cam aşa: personal am lipsit de la spectacol, dar ecoul întîmplării m-a ajuns — din izvoare diferite. Încă *înainte cu cîteva zile de premieră,* se simţeau *acordurile misterioase* ale unui preludiu, al cărui leit-motiv este triumful patimilor personale asupra obiectivităţii. Notele unei muzici „de manevră" urcau şi coborau pe meschinul portativ al considerentelor personale. Pariurile, presentimentele, *prevestirile* şi *profeţiile* s-au încrucişat ca săbiile de lumină ale oglinzilor, ce se sfidează faţă în faţă...

În sfîrşit, soseşte mult aşteptata zi a premierei. În jurul Studioului, de abia se încolăcesc umbrele şerpilor, ce-şi varsă veninul înserării şi luptătorii de pe culoare îşi fac apariţia, cu trupul mai impecabil înveşmîntat decît gîndul, care li se zbate răzbunător în tranşeele circumvoluţiilor cerebrale. Spectacolul începe înainte de ridicarea cortinei, la bufet şi în foyer. Este de abia un joc de mimică între cele două tabere, care se adulmecă. Ochii sticloşi insinuează victorii şi prăbuşiri, în vreme ce gura sileşte buzele să se arcuiască într-un surîs de superioritate sau ironie. Primul, al doilea şi al treilea act sunt pauze, în care activitatea încetează, antractele însă fac să crească adevăratul conflict. Autorul are prieteni puţini, dar duşmani mulţi şi nemiloşi, purtători ai unor condeie magice, *ce ştiu să scrie şi singure la nevoie,* şi *nu numai* supravegheate de inexpresivul gardian al obiectivităţii. Făpturile înverşunate cunosc strategia modernă şi procedează într-o infiltrare lentă în rîndurile celorlalţi, care nici nu-i bănuiesc. Se aruncă un proiectil la întîmplare, pentru a *pipăi terenul şi pentru a provoca mici focuri* care să împresoare sala. Apoi, minţile acestea destoinice ştiu să utilizeze o armă de mare fineţe. O prefăcută compasiune pentru autorul mare dramatic, care „e foarte profund, dar nu e înţeles de public", pătrunde ca un spion, minunat travestit, în sufletul interlocutorului, căruia încearcă, pe această cale piezişă, să-i smulgă o infimă adeziune.

E lume multă, multă de tot. Regizori, actori și actrițe, oameni de teatru, autori dramatici, lipsiți firește de cea mai măruntă gelozie, dar, mai presus de toți și toate, gazetari și cronicari, risipiți ici și colo, încearcă, întocmai ca așchiile, să despice butucii grei și anonimi ai marelui public, ce nu se prea lasă intimidat de acest asalt împotriva conștiinței sale. Partizanii autorului, prieteni care îl admiră cu sinceritate, încearcă o atitudine de contrapondere. Sunt și ei cîteva figuri proeminente ale vieții noastre intelectuale. În pauza care desparte ultimele două acte, un filosof și matematician în același timp năvălise pe coridor și rostește o vorbă de duh :

— «În toată afacerea asta este o conspirație pro și contra.» Și totuși destinul piesei nu poate fi pătat de coaliția călimărilor..." [24].

Campania de presă anunțată, care urmărea în primul rînd intimidarea acelor puțini prieteni, a depășit în vehemență și diversitate de manifestări toate așteptările. Reviste întregi, pagini complete de gazetă au irupt de revoltă estetică, cu chenar de doliu artistic... Baza atacurilor erau gazetele lui Șeicaru, împreună cu foile de teatru, dar li se alăturaseră acestora și alte ziare din spirit mutonier. Este destul să latre în sat un singur cîine estetic, fiindcă pe urmă se pornesc îndîrjite, în neștire, toate potăile subțiri ale ogrăzilor.

Unul dintre mentorii acestei reacții, să-i zicem, dacă vreți, Vlad Tomescu [25], exponent intelectual și critic foarte prețuit de ai lui, expunea „cazul Camil Petrescu" pe două pagini de gazetă, mari și late cît pogonul, începînd în acest an 1943, care încheia o întreagă viață de trudă literară, cu o neînduplecată convingere, de la înălțimi amețitoare :

Cuvîntul „nulitate" — dar absolută, perfectă — este cel dintîi pe care trebuie să-l scriem cînd ni se cere să-l definim pe d-l Camil Petrescu și cînd mai ales ne găsim puțin obligați să facem concesia de a discuta serios un atît de amuzant, un atît de hilar personaj.

Nulitate... și poate numai atîta. Este cuvîntul just, potrivit, singurul care se cere cu un fel de riguroasă necesitate, singurul mai ales în care d-l Camil Petrescu se cuprinde întreg, așa cum îl știți, cu toată „opera".

Un mesianic poet [26], zguduit de „mesajul" său, se cutremura de indignare lirică pe lungi coloane făcînd cor în jeremiadele sale cu un confuz eseist universitar [27] pe jumătate anglo-saxon, pe jumătate călărășan, de pe balta Borcea...

Mai ales, unul dintre adversarii cei mai tenaci, care timp de un deceniu a stat neclintit la postul său de campion al bunului gust și al artei în teatru, un oarecare Carandino [28] (de vreme ce este totuși inevitabil să-i dăm aci numele) care se bucura de o nediscutată autoritate în lumea criticilor de teatru (era chiar

președintele criticilor dramatici), director de foaie de specialitate, om subțire a cărui sensibilitate estetică era jignită pînă la continue nevralgii intelectuale de orice manifestare în teatru a „domnului Camil Petrescu de tristă memorie“, închina aprig pagini întregi în gazetele pe care le dirija, conchizînd fără șovăire :

„Deoarece, să fim înțeleși, n-am întîlnit în decursul celor trei acte nici o idee interesantă, nici o replică de oarecare sens intelectual sau numai dramatic, nici o realizare care să justifice cît de cît pretențiile reformatoare ale pretinsului om de teatru. Paupertatea textului ne-a apărut evidentă la lectură. Piesa tipărită conține și o seamă de indicații regizorale, autorul căutînd, la aproape fiecare intervenție a vreunui personaj, să susție caracterul lînced și inexpresiv al dialogului, prin meterezele unor explicații de stil dubios. Iată, bunăoară, cîteva indicații hilare, culese la întîmplare din suma acelora care sunt menite să lămurească profundele intenții ale eroilor : «Se deschide în trecut ca un iris de film», «Surîde ca o statuă de geniu absent», «Cuprins de gînd ca de puroi», «Tandră ca un înger bolnav de stomac», «iritată și argiloasă», «Perfidă ca niște ghilimele», etc., etc., etc.“

Obiectivitatea ne silește totuși să recunoaștem că orice li se poate reproșa acestor oameni, dar nu li se poate tăgădui sinceritatea indignării, încrederea îndîrjită în gustul propriu (bun sau rău, asta e altă chestiune), devotamentul față de un ideal de artă, fie el oricît de obtuz și inconsistent, care-i împingea la îndreptățite, din punctul lor de vedere, manevre de culise gazetărești și la atitudini care aveau scuza, și deci și explicația, unui imens răsunet, fără nici o rezistență în opinia publică.

Multă vreme am îndurat greu îndelungata ostilitate a semenilor mei, cu toată mîngîierea pe care mi-a adus mult în urmă cariera de romancier, mai puțin vulnerabilă la „campanii vaste“, deși aceste „campanii“ de „distrugere radicală“ aveau un ritm să zicem „sezonier“, repetîndu-se însă acum numai din cinci în cinci ani, pare-se după timpul de revoluție saturnian. Cu timpul, am înțeles însă că oamenii erau cu mult mai puțin vinovați de neînțelegerea lor, că dificultățile erau în altă parte. Cercetate obiectiv, aceste rezistențe îmi apar, azi, ca inerente lucrărilor înseși care vizau o zonă greu abordabilă. Stăruind să depășească deopotrivă tragicul acelui Fatum al tragediei antice ca și tragicul fatalității biologice, al eredității, în teatrul modern, și identificînd drama cu actul în conștiința pură (cîtă conștiință pură, atîta dramă), întreaga optică dramatică a timpului era surprinsă și silită la o sucitură în sus. Mie însă, lucrurile acestea lipite de ochi îmi luau din cîmpul observației toate căile de acces, cu cataractele lor, și de aci nedumerirea dezolată cu care luam act de inaderența contimporană. Abia mai tîrziu, cînd am luat contact cu fenomenologia, în care

eu m-am regăsit ca într-un peisaj firesc („Dar eu, eu am văzut idei“), am înţeles ce lucru aproape imposibil, pentru mijloacele lor, cerusem unor oameni care desigur nu erau toţi de rea-credinţă. Spunea Husserl undeva că menţinerea privirii în cîmpul conştiinţei pure e atît de dificilă, încît nu se mai mira că e atît de puţin înţeles şi că dealtfel el însuşi, teoreticianul ei, nu s-a putut menţine, totdeauna cu uşurinţă, în orizontul ei, că a greşit chiar, în primele lucrări. Cum am putut deci să cred că impunînd unei opere de teatru să fie autentică şi substanţială, un cronicar dramatic va putea înţelege spre ce năzuiesc, cînd în decurs de zece ani, şi încă alţi cincisprezece socotiţi recent, cercurile universitare înseşi nu au putut răzbate, atunci cînd au încercat, pînă la sensul autenticităţii (autenticitatea este totuşi prezenţa în conştiinţă) şi cînd, nu mai departe decît zilele trecute, unul dintre dialecticienii tinerei generaţii de filosofi mă denunţa într-o serie de articole că, impunînd criteriul autenticităţii, fac concurenţă fotografiei sau cam aşa ceva, întorcîndu-mă, după el, la teoria imitaţiei în artă a lui Aristotel ? Sporind intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conştiinţa personajelor primordiale, şi exclusiv prin această alimentare interioară, nu prin motive exterioare conştiinţei (în acest sens nici ispăşirea tragică, nici impulsul biologic, nici cataracta de crime nu sunt dramatice în ele însele) se impune participantului o vedere dincolo de materialitatea faptului şi în adîncuri, neajutat de intervenţiile dogmei rituale.

Fiindcă, trebuie spus, un motiv serios de rezistenţă a fost şi este că între cele două războaie lumea de teatru apuseană, cea „revoluţionară“, redescoperea cu multă emfază temele tragediei antice, foarte mîndră să le reactualizeze la gabaritul zilei. A fost o avalanşă de Antigone şi Electre. Pentru această epocă, opera lui O'Neill, altfel nu lipsită de vigoare specios naturalistă, „este o forţă care a prefăcut fundamental tiparele şi mijloacele de expresie ale unei arte, construind un univers propriu, menit să înfrunte vremurile ca o desăvîrşită realitate estetică şi spirtuală“. Pentru asemenea crainici ai revoluţiei artistice, *Din jale se întrupează Electra*[29] este, din punct de vedere al teatrului pur, poate „cea mai puternică lucrare a noii poezii dramatice, lucrarea cea mai bogată şi mai realizată tehnic poate din toată literatura universală“.

Motivul tragediei în teatrul lui O'Neill este arătat ca fiind „lupta omului cu destinul său biologic“, cînd „natura şi biologia sunt mai tari decît meşteşugurile oamenilor“. Individul este victima eredităţii lui. „Destinul stă la pîndă...“ Solicitată atît de impetuos într-un sens cu totul opus, atenţia epocii nu mai putea fi valentă pentru un teatru care năzuia spre o dramă absolută a cărei esenţă nu este lupta omului cu datele exterioare conştiinţei lui, fie ele destin theogonic, fie fatalitate telurică, ori numai conflict biologic

între personaje... Intelectualitatea acestei epoci, chiar de ar fi avut bunăvoință, nu mai putea să facă sforțarea să înțeleagă o cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței... în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentații. Nevoia de absolut este aci întoarsă de la exteriorul teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică.

Față de cea mai mare tensiune, eterna nevoie de absolut, în loc să fie orientată în afară, spre certitudini și explicații theomorphe, este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini *aci* provoacă drama.

Sunt distincții greu de făcut, dificultăți sporite încă de faptul că nu e aci vorba doar de simple stări esoterice cu cheie, atît de iubite de amatorii de dificultăți aparente. Una dintre puținele drame absolute, anterioare, *Hamlet*, și cea mai substanțială dintre toate, a fost atît de controversată în decurs de trei veacuri, tocmai fiindcă eroul dramei nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic, și ceea ce e surprinzător nici cu celelalte personaje din aceeași piesă. E un fiu care nu concepe să nu pedepsească pe ucigașii tatălui său, dar, în decurs de patru acte, nu se poate decide să execute această hotărîre, fiindcă voința lui nu se poate declanșa decît printr-un declic în conștiință... E într-o permanentă hulă interioară fiindcă în conștiința lui se luptă imagini și judecăți contradictorii despre cei vinovați, despre sensul vinovăției în lume etc. Această incapacitate de a cunoaște, de a ști, de a desprinde din multiplicitatea concretă adevărul, atunci cînd omul ar avea nevoie mai mult ca oricînd să cunoască, este drama lui Hamlet (confruntă aci *Electra* lui O'Neill atît de rigidă, deși cu aceeași problemă în față). În clipa în care prin revelații succesive ajunge la certitudinea vinovăției unchiului său, drama în conștiință s-a încheiat și începe deznodămîntul, o hecatombă de morți, un final tragic, dar nu dramatic... Hamlet este drama lucidității. Este una dintre cele mai zguduitoare reprezentări ale lumii. În sensul văzut de noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri. Urmează de aci o consecință poate surprin-

zătoare. Tocmai din pricina acestei ample, şi deci dialectice, reflectări a lumii în conştiinţă personajele de dramă nu pot fi „caractere" în înţelesul normal al teatrului, şi iată de ce Hamlet nu e un „caracter". Un caracter nu e în funcţie de jocul revelaţiilor conştiinţei sale, nu e deci în funcţie de acte de cunoaştere, ci reprezintă o forţă unitară neinfluenţabilă. Andrei Pietraru nu este nici el un caracter, aşa cum sunt, dealtfel, cei din jurul lui, căci o dramă absolută trimite pe al doilea plan crearea de caractere, ceea ce nu înseamnă că el este lipsit de voinţă, dar capacitatea lui de acţiune este în funcţie exclusiv de reprezentarea pe care şi-o face despre Ioana Boiu. Cînd, după revelaţii succesive, în actul al doilea, a cunoscut-o, el e în aşa măsură hotărît şi capabil de acţiune încît hotărîrea lui copleşitoare răstoarnă linia rigidă, de „caracter", a eroinei şi a celorlalte caractere (Matei Boiu) din jurul său. Cîtă luciditate, atîta dramă. Condamnaţii la moarte, ca şi operaţii fără anestezie, în trecut, au avut întotdeauna dreptul să ceară înainte de execuţie alcool, însă Danton refuză dîrz să bea „ca să vadă totul pînă la capăt".

Ca să se evite unele confuzii e necesar de asemeni de precizat că drama absolută depăşeşte şi conflictul de ordin etic din sfera conştiinţei morale, dezbatere clasică într-o anume tragedie, între datorie şi sentiment, ca neesenţial dramatic...

Ar mai fi de adăugat la explicaţiile acestei adversităţi, de un sfert de secol, printre faptele care creau premisele inaptitudinii de a înţelege, că în afară de „tragedia naturalistă", teatrul dintre cele două războaie a proclamat, cu emoţie admirativă, sub obsesia nevoii de originalitate, un teatru de zonă patologică (psihanalist, freudian, ori de forţe telurice şi sexualitate fiziologică, alternat cu piese despre pierderea personalităţii, sau „dublă personalitate" şi alte „cazuri rare", gratuite etc.), adică un teatru opus plenitudinii personalităţii, antipodic tensiunii în conştiinţă, solicitate de drama absolută, aceasta refuzînd anume, liminar, cazurile aberante, ca motiv central, ele neputînd prezenta interes dramatic. În asemenea condiţii, tocmai menţinerea unui teatru în zonele concrete şi esenţiale, şi îndeosebi lipsa de originalitate, în loc să fie recunoscute ca un merit al lucrărilor mele, au devenit motiv de refuz pentru o intelectualitate debilă, care-şi alimenta interesul prin anomalii. Nu se poate lupta însă cu acele problematici din dramaturgia contemporană atît de atrăgătoare prin iluzia profunzimii şi a singularizării, şi în orice caz interesante prin experienţele de regie exterioară la care se pretează, ceea ce nu e de pildă cazul cu *Hamlet* despre care un regizor român scria că „e foarte supărat în vreme ce-l citeşte, pentru că îşi dă seama că nu va putea face nimic original din el". Deci exponenţii diverselor curente erau nespus de mîndri de recomandarea de oameni de gust pe care o indicau asemenea preocupări ; sistemul de a face parte dintr-o elită

intelectuală se purta indicat cu ostentație pe frunte și pe cartea de vizită, împingînd la paradă și intoleranță agresivă. Trecerea ar fi fost prea grea pentru acești oameni (care făceau cu puțin capital o bună afacere estetică și profesională), către ascuțișurile aride ale unei mentalități ierarhic concrete, esențiale structurale și substanțiale în același timp (dacă e vorba să spunem, pînă la urmă, lucrurilor pe nume) care constituie condiția teoretică a creației artistice. Dificultatea e aci împinsă pînă la stînjenitoarea inaptitudine de a trece dincolo de fragmentar și de a intui substanța în autenticitatea ei. Și poate că punctul cel mai greu, pragul acestei modalități, era tocmai trecerea condiției liminare, a concretitudinii. Tradusă într-un cifru aproximativ, această condiție impune crearea unui cadru, concret, de infrastructură normală analogă suportului cranian față de gîndire. Sunt acele pasaje „incolore", prost scrise care plictisesc în Shakespeare și Molière, interminabilele descripții din Balzac și Tolstoi (sărite la lectură), stilul de cod penal al lui Stendhal (ținut în anonimat o jumătate de veac sub motivul platitudinii stilistice), frazele încîlcite de cîte două pagini din *Swann* (care au plictisit și pe André Gide făcîndu-l să recomandate editurii N.R.F. să refuze să publice romanele lui Proust) etc., etc.

De fapt, mai toți marii romancieri și dramaturgi au fost neînțeleși și nedreptățiți anume din cauza pretinsei lor platitudini și a lipsei de originalitate, a insuficienței stilului. Afirmația asta poate să surprindă fiindcă toată lumea știe că geniile sunt de obicei neînțelese tocmai din pricina originalității lor, așa e, cel puțin tradiția transmisă de estetizanți... De fapt, nu e decît o prejudecată paradoxală, justificată de lenea intelectuală a istoricilor literari, de incapacitatea lor de a întregi semnificații. Refuzați pentru ermetismul lor au fost numai poeții exclusiv lirici, cei ziși „puri" din ultima jumătate de veac. Cu titlu de curiozitate amintesc că, nici Baudelaire în Franța, nici, de pildă, Arghezi la noi n-au întîmpinat rezistență pentru ermetismul lor, ci tocmai din pricina unui pretins „prozaism" („mîzga", „rachiul" și „deștul" lui Arghezi, gramatica lui au fost prea „vulgare" pentru esteții timpului). Maimuța calofilă aruncă disprețuitoare nuca fiindcă i se pare coaja rebarbativă și nu va cunoaște miezul nebănuit, decît tîrziu, cînd se va găsi cineva ca să-i ofere o nucă spartă, analizată.

Această zonă aridă și ternă este însă tot atît de necesară operei de artă ca și rădăcina și scoarța pentru copac, ca și coloana vertebrală pentru substanța medulară *. Este, în genere, și

---

* Explicînd prin 1922 unui cunoscut critic [30] de ce consider „poezia" ca un mod de „cunoaștere plastică" și arătîndu-i că în mod necesar „poeziile" cuprinse în volumul *Versuri* încep întotdeauna cu o zonă ternă de notație, pentru că așa are valoare elevația esențială din restul poeziei, nu am izbutit pro-

partea cea *mai dificilă* a *creației* artistice, dar a oferi o iluzie de esență fără suportul de structură concretă este ca și cînd ai oferi copilul în soluție condensată, biftecul în buline și Hamlet în rezumat esențial. Prezența acelei infrastructuri concrete, conjugată cu esența, este semnul puterii creatoare, fiindcă esențele în libertate sunt de domeniul unei relative facultăți și se pot realiza industrial în cantități oricît de mari, de atelierele mai de soi, însă copacul are legile lui de creștere. Aș vrea să spun aci un lucru pe care condeiul îl tot evită de un sfert de oră neîncrezător că ar putea să-l exprime sumar, așa cum trebuie, și neîncrezător că ar putea întîlni înțelegere. Iată despre ce e vorba. Condiția concretitudinii este semnul genialității creatoare nu prin ea însăși, ci fiindcă este dovada activității sub condiția individuației... E o realizare subordonată limitării prin determinare. Aci e libertatea de a arunca cu piatra, dincoace este pomul cu mere. Piatra poate fi aruncată oricum, după jocul întîmplării, căci în orice caz ea va lovi ceva, dar acest simplu fapt nu va fi un semn de iscusință. Dacă va lovi în pom chiar, și va doborî mere la întîmplare, va fi ceva mai mult decît nimic, dar dacă, dintr-o singură lovitură anunțată, va lovi unicul măr dintr-un pom, atunci se poate vorbi de o adevărată iscusință. Ceea ce trebuie reținut aci este că meritul vine din realizarea unui conjunct între două libertăți, a actului de a arunca și a actului de a fi el însuși... Cele două libertăți, în modul în discuție al creației, sunt concretitudinea și esența. Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv merituos ; pe de altă parte, elaborarea de esențe în libertate este și ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte, ca merit. Cadru fără esențe este ceea ce realizează literatura bună realistă, naturalistă ; esența fără cadru este ceea ce a încercat, amețită la rece de propria ei ispravă, și literatura expresionistă. Îmi aduc aminte de mîndria cu care un autor dramatic „revoluționar“ proclama acum 20 de ani „nevoia“ unui teatru „exclusiv de esențe“... Ambele aceste modalități, de merite relative, sunt infinit depășite, în parte și laolaltă, de conjunctul integrării esenței în concret. Tocmai noțiunea de conjunct ne e teamă că nu va fi înțeleasă pe liniile ei de semnificație potențializată. Ea nu este adunarea a două cifre, nici măcar simpla înmulțire a lor, ci este o operație de ordinul calculului probabilităților și dacă e vorba de găsit o comparație, ea ar putea fi familiară mai curînd celor care joacă la cursele de cai și cărora li s-ar explica anume că un conjunct este echivalent cu a nimeri un „dublu-event“ din două curse în care ar alerga, nu un număr limitat, ci un număr quasi infinit de cai. — Și încă aci ar fi încă vorba de a nimeri, deci un simplu joc, dar în integrarea

---

babil să mă fac înțeles, căci, spre stupefacția mea, m-am trezit catalogat, în opera sa, ca „poet de notație“.

esenței este vorba de o certitudine, de certitudinea creației, și de aceea în opera de geniu, integrarea unei esențe în concret este nesfîrșit mai rară decît orice event la curse. Faptul că două date, oarecare în ele însele, dar indispensabile, dau ceva cu totul excepțional în conjunct, este cel mai greu de înțeles și de aci au ieșit toate rătăcirile în critica timpurilor.

Trebuie precizat cu stăruință că, din condiția concretitudinii structurale, drama absolută implică un cadru al esenței conjugat, anume o infrastructură ontogenetică (sens modificat) cu prezențe din toate modalitățile depășite filogenetic (sens modificat) și aceasta o deosebește de celelalte modalități anterioare, care sunt simple aspecte, exclusive unele față de altele, ale substanței. Într-o dramă absolută deci, nici motivele fatalității antice, nici cele ale fatalității biologice nu sunt excluse, cum nu sunt excluse nici personajele „tip", reprezentînd „caractere", nici cazurile patologice, telurice ori chiar aberate, ci sunt numai subsumate esenței și în acest sens au un rol subsidiar, iar observația este valabilă și la roman. (Vezi în privința depășirii noțiunii de caracter *Noua structură și opera lui M. Proust* în *Teze și antiteze*). Dificultatea pentru dramă este sporită sub acest aspect din pricina spațiului structural limitat de care dispune o lucrare de teatru și care nu îngăduie dezvoltări ce ar duce la copleșirea eroului prin personaje secundare mai solide ca aspect, mai conturate, necesare structurii unei drame în conștiință, așa cum scheletul e necesar celulelor cerebrale ca suport. Iată de ce însăși drama absolută, ca și romanul de nouă structură, abundă în tipuri „caractere", cazuri particulare, modalități teologice și tematice, dar asemenea opere nu se pot rezolva totuși, culminînd, decît în imanența conștiinței, în personajul pisc care urmează fluctuațiile conștiinței, așa cum înălțimile alpine, implicînd mai jos toate modurile topografice normale, nu se pot realiza ca esențe decît în convulsiuni amețitoare de stînci, gheață și zăpadă perenă.

Oferite numai ele însele, chiar în centrul operei, cu intenția de a le promova de la un rol subsidiar la unul esențial, aceste modalități exterioare conștiinței, aceste cazuri patologice ori aberate, aceste tipuri și caractere rămîn tot personaje secundare, iar opera în care sunt înfățișate rămîne tot la periferia artei substanțiale. Othello ca „tip" al gelosului este un personaj secundar, prin faptul însă că suflul shakespearean îl amplifică în imanența conștiinței, îl menține între marile creații. E ceea ce Molière izbutește în *Mizantropul* și nu izbutește în *Avarul*, căci un personaj esențial dramatic nu poate fi, trebuie spus, decît un intelectual (dar nu specios al intelectului, căci sensul curent e lateral), fiindcă nici un mod al conștiinței nu este posibil în afară de intelectualitate. Știm că identificînd personajul esențial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conștiință, suntem în conflict cu tradiția

seculară care opune intelectul şi pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii şi chiar a capacităţii de acţiune sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului. La nivelul degenerat, academic, al criticii, se opune cu ostentaţie în opera de artă tipul „viu" care e cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, tipului cerebral, considerat ca artificial, neviabil, inconsistent. Nu e locul să discutăm aci în ce măsură Bergson însuşi confundă esenţa instinctului cu intuiţia, opunînd-o intelectului. Evitînd să legăm aci fire, pe care le dorim deocamdată încă deosebite, nu putem totuşi întîrzia să subliniem caracterul neocratic al dramei absolute şi să declarăm că personajul ei autentic este un om de specie nouă, capabil de crize în conştiinţă, de ordin cognitiv, nu moral, în esenţă. Pentru asemenea personaje, conştiinţa şi intelectualitatea nu sunt epifenomene, ci motive generatoare ale întregii vieţi sufleteşti, care nu e constituită din „elemente", ori „fundamente", intensitatea pasională fiind ea însăşi în funcţie de conştiinţă ; într-un proces invers deci decît cel socotit normal. Cîtă conştiinţă atîta pasiune, deci atîta dramă *.

N-are nici un sens să mai prelungim acest început de început lămuritor. Problemele de acest soi sunt azi, cu mijloacele pe care le are ştiinţa timpului, insolubile, iar indicaţiile date sunt numai primii paşi din perspective imense. În lipsa luminii teoretice nu este eficientă aci decît intuiţia substanţialităţii, însă aceasta e tot atît de rară ca şi actul de creaţie, cu care e congenială.

Mioara, în această a doua serie, s-a jucat pînă în mijlocul verii aproape, încheind stagiunea la 2 iulie după un număr de 25 de reprezentaţii, cu săli pline. Nu s-a mai reluat în toamnă ca să facă loc pe afiş pieselor noi pregătite de direcţie în timpul vacanţei şi unei noi lucrări cerute autorului. [31]

DANTON

Începută în 1924 şi continuată pînă în toamna lui 1925, *Danton* înseamnă pentru mine revelaţia Marii Revoluţii Franceze... Aproape zi şi noapte, citind sau scriind, am lucrat într-un soi de

---

* Referitor la acest mod al dramei, expunînd, pentru programul teatrului, subiectul *Mioarei*, scriam, într-o vreme cînd ţineam şi mai mult decît azi să [illegible] o explicitare, în termenii proprii vederii noastre teoretice :

„Intrăm şi mai mult în spiritul piesei cînd, după ce am văzut faptele înseşi, abia după ce am văzut ce se întîmplă cu jurămintele, trecem într-alt plan al conştiinţei, care e tocmai cel care a interesat mai mult pe autor şi conţine conflictele personajelor cu ele însele. În acest sens, piesa de faţă este drama iscată între ceea ce vedeau şi ştiau despre lume înainte de faptul ireparabil şi ceea ce descoperă după, confruntarea între aparenţă şi realitate, între ceea ce e cu putinţă şi ceea ce este irealizabil. Jocul acesta de contraste este dublat de un anume soi de sentimente şi acest soi de sentimente constituie „drama cunoaşterii" care este substanţa piesei de faţă". (Volumul *Distribuţii*, Stagiunea Teatrului Naţional 1942—1943.)

uitare concentrată, mai bine de un an. Reproduc și aci lămuririle date în prefața primei ediții, în 1931.[32]

„Lucrarea de față nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică.

Drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă, care-și invocă prețuirea din nelimitarea funcției artistice. Pretențiile noastre sunt nesfîrșit mai modeste și ele nu ajung decît la folosirea maximă a unui material istoric și la o minimă adaptare scenică. E adevărat că subiectul însuși a fost ales pentru caracterul lui neasemănat dramatic, că episoadele cele mai multe sunt copleșitoare doar prin datele lor, și deci nu a fost simplă întîmplare, ci preferință. Tocmai din această cauză intervenția personală a autorului s-a căutat a fi cît mai mărginită. Ba încă grija respectului adevărului a fost împinsă poate la exagerare. Limita a fost numai ideea că totuși *Danton* e o piesă de teatru. În așa mod că din douăzeci de tablouri abia cîteva sunt neindicate de nici o sursă și introduse ca verosimile. Unele sunt întregite de autor, cele mai multe sunt transcrise după izvoare aproape cu fidelitate, pe mari întinderi (de pildă ziua atît de dramatică de la 30 martie 1792, transpusă după notele *Monitorului*). Foarte numeroase replici sunt de asemeni împrumutate narațiunii istorice. Licența pe care ne-am permis-o a fost o deplasare a momentelor și o reconstituire, alta decît cea convenită în izvoare, a faptelor. Este această deplasare a momentelor o absolut necesară concesie faptului că totuși *Danton* e o lucrare de teatru.

Găsim însă că pentru adevărul sufletesc n-are o importanță prea mare dacă el a ținut discursul: „Îndrăzneală... numai îndrăzneală... necontenit îndrăzneală“ la Ministerul de Justiție, în fața deputaților, miniștrilor, poporului sau la Adunarea legislativă (cum a fost în realitate), sau, de pildă, că întîlnirea cu Lameth e anticipată cu trei luni, că ședința faimoasă a Comitetelor reunite a avut loc în biroul lui Robespierre sau aiurea.

Sau dacă fraza adresată călăului Sanson :„Să ridici capul meu în mîini și să-l arăți poporului... Merită !“ a fost spusă în clipa cînd i se legau mîinile, ori cînd se urca pe basculă.

Se va zice că, dacă invenția dramatică este aproape nulă în tot cursul acestor 20 de tablouri, meritul autorului dramatic e și el îndestul de redus. Negreșit că da, însă lectura cu blocul de fișe alături, a foarte multe mii de pagini de istorie a Revoluției Franceze, ni se pare că, totuși, constituie un merit peste care nu se poate trece atît de ușor.

Mai revendicăm, de asemeni, și reorganizarea interioară a întregului material. Noi credem într-un principiu de penetrabilitate și de coordonare în structura psihologică aproape tot atît de strict ca o determinare morfologică. Este ceea ce noua filosofie și psiho-

logie germană numeşte „Die Gestalttheorie“, adesea „Gestaltpsychologie“ şi care singură poate permite reconstituirea unei personalităţi din elementele disparate şi ades contrazicătoare furnizate de istorie. Numai printr-o intuiţie esenţială a întregului, nesfîrşit mai preţioasă decît atîtea date, care pot fi simple înregistrări eronate ale unor martori care, chiar cînd sunt de bună-credinţă, se dovedesc adesea sau prea pasionaţi sau chiar destul de mărginiţi, o figură istorică poate fi pe deplin lămurită. O condiţie premergătoare, de nelipsit, pentru posibilitatea unei intuiţii esenţiale ni se pare însă aşezarea personajului în cadrul lui adevărat şi nevoia de a-i cuprinde totalitatea momentelor de seamă.

Este o condiţie care foarte rareori se îndeplineşte atunci cînd e vorba despre eroii Revoluţiei Franceze. Întotdeauna ei suferă o inacceptabilă micşorare, fiind reduşi cînd la gabaritul intelectual al autorului, cînd la cel presupus al mulţimii.

În privinţa cadrului ce să mai spunem decît să relevăm cît de trivial, cu ce concesii de pitoresc dubios şi cu ce totală neînţelegere e reprezentată Convenţia care a fost una dintre cele mai capabile, mai savante adunări legiuitoare ale tuturor timpurilor ? Ea a realizat, numai în doi ani, în ordinea exterioară, biruinţa completă asupra armatelor engleze, olandeze, prusace, austriace, piemonteze şi spaniole — iar în ordinea interioară, a creat, fără model, un stat din nou. Ei i se datoresc : *Marea Carte a datoriei publice,* redactarea unui *Cod unic,* intoducerea sistemului metric, obligativitatea şi gratuitatea învăţămîntului. A creat „şcolile centrale“ din care au ieşit liceele. A creat, conservat şi reorganizat instituţiile superioare : Muzeul Luvru, Collège de France, Ecoles des langues orientales, Bureau des Longitudes, Museum, Conservatoire des Arts et Métiers, Bibliothèque et Archives Nationales, Ecole de droit et de médecine, Ecole des mines, Ecole des Travaux publics (devenită Şcoala Politehnică), Ecole Normale, Ecole du Génie de la Metz (astăzi la Fontainbleau) etc. De asemeni a reorganizat academiile existente într-un Institut de France. Lucruri consemnate dealtfel chiar de tratatele de istorie. Instituţiuni care ulterior au fost adoptate de cele mai multe state de astăzi, state în care se reprezintă totuşi filme înfăţişînd această Convenţie ca o adunătură de derbedei cretini însetaţi de sînge, care într-o dezordine de neînchipuit iau măsuri nesăbuite şi bestiale după simple aiureli. În asemenea ambianţă un erou adevărat al timpului apare fireşte de neînţeles.

Dealtfel, ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică este şi faptul că, în întregime, concepţia care a dominat celelalte lucrări dramatice ni s-a părut greşită. Aproape în toate Danton apare numai în ipostaza de învins, în preajma judecăţii la Tribunal. Dar momentele sufleteşti se valorifică prin antecedentele lor. Şi în orice caz adevăratul Danton nu poate fi închipuit şi în-

țeles fără 10 august, fără respingerea întîiei invazii prusace, fără duelul lui cu Girondinii. Cum Napoleon nu poate fi adevărat luat numai în preajma bătăliei de la Waterloo și la Sf. Elena. În realitate, tot geniul Danton și l-a arătat în momentul culminant al revoluției, nu în anul Thermidorului. El e o sinteză întreagă, complexă, formată din fire împletite contradictoriu, nici unul dintre ele în parte nu-l caracterizează. Astfel dacă e luat ca un simplu „megafon" al revoluției și un chefliu diform (așa cum ni-l înfățișează nu numai autorii de piese și vieți romanțate de pînă acum, dar chiar majoritatea istoricilor) nimeni nu va ști că Danton a fost în realitate unul dintre cei mai mari oameni de stat pe care i-a avut Franța, un diplomat de mare finețe. Unul din adevărurile temeinice impuse de acea Gestalttheorie este că nici una dintre părți nu se poate explica decît prin întreg. Dar cu atît mai adînc și mai bogat e întregul, cu cît diversitatea elementelor e mai mare și acest lucru este mai adevărat în figura cu totul excepțională a lui Danton. Este fără îndoială una dintre cele mai complexe personalități pe care le-a înregistrat istoria.

Astfel sperăm că va apare, reîncadrată în atmosfera și întîmplările vremii ei, această figură, și din lucrarea din față.*

P.S. — Rămîne să fie puse la punct cîteva amănunte, dacă, eventual, autorul va avea posibilitatea să cerceteze de-a dreptul colecția de manuscrise și documente a Bibliotecii Naționale și arhivelor franceze".

Scris la îndemnul lui G. Storin, în 1924—25, *Danton* a fost pus în studiu de compania Bulandra la cererea acestuia, dar, după ce rolurile au fost scoase, piesa a fost înlăturată în ziua primei repetiții de d-na Lucia Sturdza Bulandra intimidată de eventualitatea unui „scandal" pe care îl bănuia iminent.

Primit în anul următor „cu elogii și în unanimitate" de comitetul de lectură al Teatrului Național, n-a fost înscenat în decursul celor douăzeci de ani trecuți, și fiindcă autorul este convins că nu se poate realiza în teatrul românesc climatul unui asemenea spectacol. Dezgustat de „viața teatrală", anunțam în cursul unui interviu, anul trecut, că în nici un caz nu voi accepta să mi se joace *Danton* pînă ce nu vor dispare foile de teatru *Bis*, *Scena* și *Cortina*[33].

MITICĂ POPESCU

Descurajat de nereușita tuturor încercărilor de a găsi interpreți potriviți pentru lucrările mele anterioare (și mai ales actorul care să poată realiza dramele efective de luciditate în pasiune, și

---

* Piesa *Danton* precede această *Addenda* în ediția definitivă de *Teatru*. (n.e.)

de patetic în plenitudinea conştiinţei, şi care ar fi putut interpreta, deopotrivă, pe Andrei Pietraru, pe Gelu Ruscanu, pe Pietro Gralla, prof. dr. Omu, într-un anume înţeles, mai tîrziu, pe Mihai Stînculescu şi Radu Vălimărescu, condiţia fizicului cerînd pentru *Danton* un tip de actor anume) şi prevăzînd că multă vreme, poate timp de decenii, nu se vor ivi asemenea interpreţi, am scris, prin 1925—1926, o comedie ai cărei interpreţi mi se părea că vor fi găsiţi cu uşurinţă oricînd în teatrul românesc.

Socot de oarecare interes pentru arătarea motivelor care m-au dus spre Mitică Popescu să reproduc în notă* lămuririle ocazionale, date în programul teatrului.

---

* „Mitică este bucureşteanul par excellence, afirmă undeva Caragiale, care este dealtfel şi naşul acestui „tip" a cărui caracteristică este „că face spirite nesărate". Dacă mai adăugăm şi restul familiei, pe faimoşii „Lache, Mache, Sache, Tache" atunci după Caragiale, fizionomia morală a bucureşteanului apare ca aceea a unui personaj cu totul neserios: mucalit dar fără sare, lăudăros fără pereche, chiulangiu, crai de mahala, farseur de prost gust etc.

Să fie oare acesta „bucureşteanul par excellence ?".

Dar „Mitică Popescu ?".

Mitică Popescu este, pentru străini, tipul însuşi al românului, nu numai al bucureşteanului, aşa cum Dupont este tipul franţuzului, Smith al americanului, Meyer al germanului. Numai că acest „Mitică Popescu" se bucură de o reputaţie foarte proastă, spre marele nostru regret. „Baron Popesco" este un student întîrziat, care trăieşte din expediente, care fuge fără să plătească hotelul, care trage chiulul croitorului, păcăleşte femeile pe care le seduce cu farmecul lui semi-oriental şi cîteodată şi mai rău.

Chiar fără să trecem frontiera, în cuprinsul ţinuturilor româneşti, „Mitică Popescu" este cu dispreţ ironizat de către ieşenii aristocraţi şi culturali, care îl găsesc mahalagiu şi lipsit de sensul poeziei, dar mai ales sever judecat de către ardeleni şi bănăţeni, care văd în acest personaj tipul „regăţeanului", şmecher, afacerist, destul de corupt de „fanariotismul" ultimelor două veacuri.

Autorul acestei comedii este şi bucureştean şi „regăţean" şi român.

El nu s-a putut împăca în nici un mod, deci, cu această lamentabilă reputaţie a lui Mitică Popescu, cu care se simte frate bun. El crede că, dacă nu e la mijloc o calomnie a acelui perfid şi incomparabil Caragiale, e în tot cazul o gravă neînţelegere. Fireşte, el nu poate tăgădui, ci recunoaşte că toate trăsăturile compromiţătoare enumerate mai sus se găsesc cu adevărat în caracterul lui Mitică Popescu.

Susţin însă că ele nu sunt esenţiale, că apar numai la un examen superficial. Tipul românesc reprezentat prin Mitică Popescu este, cu alte cuvinte, altul, care trebuie căutat în profunzime, cu mai multă putere de pătrundere. Teza acestui autor este că un om trebuie judecat nu după ceea ce spune, ci după actele lui. Judecat după flecăreala lui şi după spiritul lui de autocalomnie, românul reprezentativ este într-adevăr neserios, fanfaron etc. Dar judecat după faptele esenţiale ale vieţii lui, este un adevărat lord al loialităţii, un prinţ al bravurii, un cavaler fără prihană. Mai mult chiar, forma voit vulgară pe care o adoptă cotidian acest Mitică Popescu este un simplu mod de apărare a vieţii lui adevărate şi intime, aşa cum unii timizi sunt obraznici, iar unii bătrîni cumsecade, morocănoşi. El are pudoarea marilor lui sentimente şi de aceea se autocalomniază. Legînd aci de definiţia pe care autorul, în lucrările sale de specialitate, o dă stării poetice şi anume

Prudent, ca tehnică teatrală, am încercat metoda reluării pe planuri succesive în ascendență, a unor idei care se puteau întrupa de la comicul cel mai accesibil, pînă la subtilitățile de intuire, pe care le adresam unui număr cu totul restrîns de spectatori. Prudența mea s-a dovedit îndreptățită : jucată prin 1928 în condiții lamentabile, cu excepția actului I, piesa a întrunit un număr suficient de reprezentații, lipsite însă de orice semnificție.[34]

Reluată în anul 1945 pe scena Teatrului Național Studio,[35] a cunoscut unul dintre cele mai mari succese, pe care le-a înregistrat pînă azi teatrul românesc, fiind încă pe afiș, în continuare, în ianuarie 1947, cînd scriem aceste rînduri.

IATĂ FEMEIA PE CARE O IUBESC

Piesele despre care ne-am ocupat în notele de pînă aci, respectînd nu gruparea în volume, care a fost călăuzită de alte criterii, ci cronologia redactării lor, sunt toate scrise între anii 1916—1926. În timp ce *Mioara* era încă pe afiș, prin mai 1943, încurajat de succesul reluării, Liviu Rebreanu, aflînd că am un bogat material, încă din anii mei de activitate literară dramatică, m-a îndemnat, cu stăruință, să-i scot din el o piesă de teatru, pentru toamna anului acela. Intrat de acum în volbura teatrului și hotărît să dau o formă definitivă, gîndită mai ales sub forma tiparului, întregii mele producții dramatice, am redactat pînă în octombrie *Iată femeia pe care o iubesc*, stăpînit de ideea de a respecta neapărat tehnica orchestrării dificultăților cu reluări în planuri succesive și cu hotărîrea de a renunța să mai sprijin întreaga piesă pe un rol-axă, al cărui interpret, prin carența lui, putea să-mi provoace difi-

---

„Poezia este pudoarea în expresia marilor sentimente", rezultă limpede că Mitică Popescu este prin candoarea și sensibilitatea lui ascunsă poezia însăși.

Să dăm cîteva exemple :

Mitică Popescu se laudă că e bătăuș teribil, dar nu pomenește niciodată că este erou din războaiele naționale ; sîcîie toată ziua pe ardeleni (și mai ales pe admirabilul lui subdirector), dar nu spune că a fost rănit în luptele din Ardeal, unde mersese voluntar. Cu prietenul lui Jean se ceartă toată ziua, dar sunt nedespărțiți. Se laudă cu succesele lui la femei ireale, dar nu spune o vorbă despre cele reale. Trage chiulul la slujbă, dar lucrează nopți întregi cînd i se arată că e un moment greu. Se laudă toată ziua că face afaceri, „că dă lovituri", dar cînd îi cade în mîini o adevărată avere, o dăruiește băncii lui. E necuviincios cu patroana lui, îi zugrăvește mustăți pe portret, dar este îndrăgostit de ea nebunește, fără nici o speranță etc.

Rezultă, după această concepție de extrem optimism național, că Mitică Popescu, ale cărui trăsături tradiționale au fost și ele păstrate (ca forma obligatorie a sonetului), este un fel de erou necunoscut, un adevărat înger contabil, care-și petrece tot timpul liber, în fața cafenelei Capșa, urmărind cu privirea toate trecătoarele frumoase.

Are autorul dreptate ? Iată ceea ce trebuie să decidă, ascultînd această comedie, publicul... bucureștean și poate celălalt".

cultăţi. Îmi propusesem de asemeni să implic în infrastructura piesei şi modurile despre „pierderea personalităţii", curente în teatrul dintre cele două războaie,[36] cu intenţia depăşirii demonstrative a tematicii acestor moduri, devenite deci subsidiare esenţei acestei drame.

Premiera — pregătită sub direcţia de scenă proprie — a avut loc la 28 februarie 1944 şi mi-a adus pentru întîia dată în carieră, înainte de *Mitică Popescu*, ceea ce se numeşte un triumf în teatru[37]. Fireşte că rezistenţa „intelectualităţii" care se declara responsabilă de soarta culturii româneşti a fost aceeaşi (sala de premieră a fost continuu agitată de hulă), apostrofe au pornit din loji (aşa încît un cronicar, dealtfel cu totul ostil, îşi putea începe articolul amintind de seara premierei *Hernani*), dar de data asta, prin însuşi eşecul vastei campanii împotriva *Mioarei*, publicul spectator era prevenit... Biletele erau vîndute mereu cu cîteva zile înainte şi piesa părea pornită pe o serie menită să treacă de sfîrşitul stagiunii. După 16 reprezentaţii, spectacolul de la 5 aprilie n-a mai avut loc, căci din seara de 4 aprilie activitatea Teatrului Naţional a fost întreruptă pînă la o dată nedecisă. La 24 august, bombardamentul în picaj german a năruit şi incendiat clădirea întreagă. Decorurile piesei au fost arse şi, date fiind şi schimbările la conducere,[38] am preferat să nu mai continui în nici un mod seria reprezentaţiilor întrerupte, preferînd o înscenare nouă, altă dată.

PROF. DR. OMU

Îmbelşugatul material adunat cu douăzeci de ani înainte, în jurul „Casei Snagov", mi-a îngăduit să redactez, în 1946, o nouă piesă cu aceleaşi personaje.

Dificultatea pe care mi-am propus s-o înving era ca ambele comedii să fie cu totul independente una de alta, şi ca acţiune şi ca expunere a modului eroilor lor, una neimplicînd neapărat reprezentarea anterioară a celeilalte, deşi, în timp, *Iată femeia...* este totuşi anterioară.

DONA DIANA[39]

Prin 1938, Ion Marin Sadoveanu, întors de la Viena, mi-a cerut să traduc pentru Teatrul Naţional o comedie spaniolă în versuri libere şi proză, pe care o văzuse reprezentată la unul din teatrele lui Reinhardt, punîndu-mi la dispoziţie versiunea germană. Era „El desden con el desden" a lui Moreto, în traducerea lui Carl August West (publicată încă din 1816 şi pe care eu o

aveam în ediția „Reclams Universal Bibliotek" cu No. 29). Niciodată nu mi-am putut explica încîntarea cu care am citit și am tradus această grațioasă comedie. Nu cunosc spaniola și nu am putut merge la original, decît aproximativ, cu concursul binevoitor al unor prieteni competenți. Versiunea lui Molière, cu titlul *La princesse d'Elide*, e mult prea slabă, și probabil că îi era superioară versiunea încercată de Gozzi : *Principessa Filosofa*, pe care cu toată truda pe care mi-am dat-o nu mi-am putut-o procura. Dar să lăsăm pe West însuși să lămurească raporturile dintre cele patru versiuni :

„Molière a imitat această comedie în *Princesse d'Elide,* dar nu cu geniul său știut, și în genere atît de superficial, că de abia se mai poate recunoaște aci originalul. Mult mai meritorie este prelucrarea lui Gozzi, care, în a sa *Principessa Filosofa*, a urmărit magistralele date ale poetului spaniol pas cu pas, ba chiar ici colo îmbunătățindu-le, mai ales în scenele de expoziție.

Eu, continuă West, am folosit în prelucrarea actuală schimbările lui Gozzi, dar în ansamblu m-am ținut aproape de originalul spaniol, atît cît îmi îngăduia diversitatea gustului național. Îndeosebi, am ținut să redau caracterului prințesei noblețea sa originală, sacrificată în parte de înclinarea spre burlesc a lui Gozzi. Dimpotrivă, am păstrat în Perin (Polila în original, Giannetto la Gozzi, Martin în versiunea românească) numeroase trăsături de caracter fericite ale autorului italian. De asemeni și în ceea ce privește pe Cezar".

După ce am terminat traducerea, mi-am dat însă seama că intriga piesei rămînea puerilă, că acțiunea lîncezește lipsită de gradație, că unele date ale conflictului erau prea cursiv trecute.

Căutînd să păstrez farmecul livresc al personajelor, poezia plină de grație a convenționalului academic al Renașterii, am remaniat, amplificînd-o, acțiunea întregii piese, am căutat să adîncesc trăsăturile de caracter ale eroilor și mai ales ale lui Martin, am introdus astfel unele scene și tablouri noi și am intensificat, pe cît mi-a fost cu putință, datele conflictului. Nu pot să fiu judecător în această situație, sunt prea robit farmecului acestei comedii, pe care o recitesc cu o încîntare totdeauna proaspătă și care, la urma urmelor, s-ar putea să fie un joc cu totul subiectiv, dar după atîta trudă de a scrie pentru alții, mi-am spus că îmi poate fi îngăduit să mă joc, pentru mine însumi, de unul singur, așa cum îmi place mie. Nici nu mai știu în ce măsură mai poate fi cineva autorul acestei comedii și indicația de pe frontispiciu e oarecum la întîmplare, supusă unei eventuale modificări.

AUTORUL

NOTĂ REGIZORALĂ

Felul în care o parte din critica literară a comentat parantezele atît de numeroase ale textelor dramatice anterioare, publicate, ale unora dintre lucrările de față impune oarecare precizări.

Se atrage astfel luarea-aminte că textul dat în paranteză reprezintă concretitudinea însăși a personajelor și a piesei întregi.

Se va ține seamă totuși că sunt două soiuri de indicații în paranteză, unele exprimînd, evident, simple deziderate (cum ar fi de pildă coloarea ochilor eroului sau ai eroinei), altele constituind înseși necesități structurale.

Cele dintîi vor fi respectate deci numai în măsura posibilităților și ne gîndim aci și la anume deplasări în scenă, chiar și la anume forme ale decorațiunii, ca intrări, grupări de personaje care rămîn la felul de a vedea al regizorului.

Indicațiile necesare, și care constituie materialul unor adevărate caiete de regie, sunt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Ele sunt mai importante chiar decît textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificație reală acestui text vorbit.

Cetitorii obișnuiți le pot sări, așa cum sar probabil paginile de roman cu descrieri pe care le găsesc plictisitoare... Interpreții sunt însă neapărat obligați să ție socoteală de ele și dacă declară că asemenea paranteze „îi încurcă“ atunci dovedesc că nu au înțelegerea necesară rolului și mai ales nu au intuiția trăirii necesare, care fiind un concret e deci unică. E preferabil ca asemenea interpreți să renunțe la rolurile lor.

Dacă e de înlocuit actorul care nu are posibilitatea de a intui real trăirea personajului său, se mai poate ivi cazul interpretului care are intuiția justă, dar nu are mijloacele de realizare permanentă, sau nu poate cuprinde totalitatea rolului... În cazul acesta, și cînd nu e altul mai potrivit, interpretul va fi păstrat, dar dacă regizorul nu poate obține ca să se treacă repede peste ele, se vor tăia din text toate pasagiile care nu au fost asimilate, adică acelea care par lungi ori dau impresia că se repetă (fiindcă nu au fost suficient nuanțate). Astfel, pentru un bun interpret nu există text nerealizabil scenic, fie el, acest text, înșiruire de considerații filosofice sau științifice. Acest lucru explică faptul că o seamă de autori au fost declarați multă vreme ca nerealizabili pe scenă, ca de pildă, în comediile și proverbele lui, A. de Musset în veacul trecut, pentru ca mai tîrziu cînd el și-a găsit interpreții cu înțelegere și mijloace potrivite, să devie autor de mari succese.

Vrem să spunem, încheind, că preferăm ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se

pare că se crede îndeobște, cuvîntul nefiind cu alte cuvinte decît complectarea actului și întrucît este el însuși act. Sperăm că prin „acte" nu se înțeleg, firește, acte elementare, „acte naturale", ci actele vieții substanțiale.

Nu se va pune în joc nici o intenție ostentativă de comedie sau de dramă patetică. Aceste piese sunt doar întîmplări cu oameni conduși de revelații în conștiința lor. Această interdicție este valabilă pentru toate lucrările, chiar pentru Mitică Popescu *unde orice ostentație de comedie e dăunătoare, și care deci trebuie jucată cu seriozitatea cuvenită unei drame.*

În ceea ce privește textele îngăduite pentru reprezentații, țin să atrag atenția că orice alt text în afară de acela al ediției de față trebuie considerat ca anulat. Înștiințarea aceasta mi s-a părut necesară de cînd am constatat că, dintr-un soi de inerție condamnabilă, unele teatre din provincie preferă să împrumute vechi caiete de regie mutilate, perimate. Neapărat deci, orice text anterior aflat în biblioteca oricărui teatru va trebui să fie înlocuit cu textul ediției definitive.

C.P.

P.S. Compunerea tipografică a unui text manuscris este, din pricina vremilor excepționale, neînchipuit de grea. Și ne gîndim spunînd asta nu numai la clipa de față, ci la întreaga perioadă de la sfîrșitul celuilalt război pînă azi. Știind ce știu, îmi dau seama că niciodată nu se va putea bănui care a fost fața adevărată a scrisului, înfățișat după redactare, cu literă tipărit. Nu mă gîndesc la greșelile de tipar evidente, ci la sensurile întoarse pe dos din lipsa unei negații sau a vreunui prefix alterat sau la acele dezarmante metamorfoze (scara în loc de seară, național în loc de rațional) care înșeală ochiul oricărui corector, atît de abundente în edițiile anterioare ale acestor piese. Pe acestea am căutat să le evităm în această ediție care s-ar vrea definitivă. Știm însă că în toate trei volumele abundă greșeli de tipar curente. Autorul roagă pe cititorii binevoitori să le adune pe un petec de hîrtie și să le comunice cum vor găsi cu cale. Autorul va primi însemnările cu recunoștință și le va colecta pentru ameliorarea exemplarului său propriu.

MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI[1]

Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor

Capitolul I

INDICAȚII DESPRE METODĂ

Pentru ca să arătăm dintru început năzuința și limitele studiului de față, trebuie să spunem că, dacă gîndul inițial ar fi să fie realizat cîndva, ceea ce prezentăm acum ar constitui doar un capitol din introducerea unei lucrări, a cărei pregătire a fost urmărită în decursul anilor prin adunarea materialului necesar și prin realizarea lui fragmentară. În întregime, această : *Quidditate a reprezentației dramatice*, care ar lăsa deci de o parte cercetarea literaturii dramatice însăși, ar cuprinde probabil mai multe cărți, dintre care întîia despre descrierea structurală și clasificativă a spectacolelor (de la meciul sportiv la filmul vorbitor), despre situarea teatrului și a spectacolului, în genere. Cea de a treia carte ar fi de valoare artistică în teatru ; această primă carte ar fi deci ceea ce estetica mai nouă înțelege prin fenomenologia ori descrierea sistematică a obiectului. A doua carte ar încerca să lămurească receptivitatea emotivă a spectatorilor și modurile ei, natura afectelor care se desfășoară pe scenă și, în sfîrșit, procesul creației scenice însuși, în motivele lui genetice ; ar fi deci o psihologie a teatrului și a spectacolului, în genere. Cea de a treia carte ar fi menită în întregime să propuie o tehnică apropiată a scenei, coordonată cu rezultatele aflate și expuse în cărțile precedente. În sfîrșit, o ultimă carte ar fi impusă de caracterul implicațiilor sociale și culturale specifice artei spectacolului, care e și cea mai complexă, deoarece folosește aproape toate celelalte arte, pentru că a fost totdeauna cu preferință arta maselor și fiindcă în toate timpurile a fost controlată, ades dirijată, de stat și autoritate. În întregul ei, o asemenea lucrare ar fi una dintre acele monografii pe care le recomandă Știința generală a Artei, ca fiind printre soluțiile mai indicate să elucideze marile dificultăți metodologice în Estetică.

Max Dessoir [2] semnalează, dealtfel, cu preciziune „pretențiile Regiei (teatrale), Filmului și Dansului, de a se constitui ca arte autonome" și socoate „că nu ar trebui să se refuze o cercetare a lor sub unghiul de vedere al Științei artei" (vezi „Ansprache auf d. zweiten Aesthetiker Kongress 1924" în *Beiträge zur Allgemeinen Kuntswissenschaft*, Stuttgart, 1929).

Dealtfel, în spiritul științelor monografice s-a și vorbit de o știință a teatrului, care are într-adevăr un considerabil domeniu spiritual de sistematizat, dovadă marele număr de cărți de specialitate, mai ales în ultimele decenii.

Negreșit însă că eludarea problemei metodei nu e decît aparent posibilă, fiindcă încă din întîiul moment al elaborării planului de lucru ne-am văzut în impasul de acum familiar, ca să nu spunem clasic, cercetărilor de sub orizontul științelor noologice. Ca să cercetezi faptele, îți trebuie un concept călăuzitor, ca să obții acest concept însă, e necesar să cercetezi faptele. Ca să studiezi varietatea fenomenului în teatru, e necesar mai întîi să știi anume ce este teatrul, tocmai pentru ca să știi, ce manifestări pot fi numite cu adevărat teatrale și în ce măsură accentul preocupării să fie dozat. Ca să preferi să studiezi, într-o lucrare specializată despre teatru, reprezentațiile Comediei Franceze unui scandal în stradă, care și el e spectacol, ori unui joc de maimuțe în bîlci, este necesar să ai o judecată anticipată despre natura teatrului însuși. Chiar numai faptul de a considera, într-o asemenea lucrare, drept reprezentativ și esențial jocul unui mare actor și a neglija tacit contribuția unor meseriași modești, presupune motive teoretice determinante.

Ni s-a părut deci că pînă la capăt dificultatea nu va putea fi ocolită și pentru că tot trebuia să prezentăm o justificare sistematizatoare, am preferat planul oarecum tradițional, care impune ca atunci cînd dezvolți o temă, s-o definești încă din primele cuvinte, ori dacă nu se poate, s-o lămurești terminologic în capitolul introductiv. Iată de ce lucrarea noastră plănuită începe cu un asemenea capitol menit să elimine pe cît e cu putință echivocurile și să răspundă la întrebarea nemijlocită : Ce este teatrul ? pentru ca mai tîrziu să ne oprim la momentul pe care-l socotim specific teatrului : *Ce este reprezentația dramatică ?* Această întrebare însăși, nu noi o formulăm întîia dată ; ea apare ca o preocupare destul de frecventă în literatura ideologică, tocmai din motivul că arta teatrului ocupă atîta loc în fenomenul cultural. Ni s-a părut deci firesc ca nu numai să nu ignorăm preocupările anterioare despre conceptul de teatru, ci să le urmărim anume, sistematic, și să scoatem din ele toată lumina care ar putea înlesni orientarea și ducerea la bun sfîrșit a studiului pe care ni l-am propus. Am căutat deci să urmărim conceptul de teatru în cît mai multe formulări anterioare, să le deslușim structura și semnificația, iar cînd acest concept nu era formulat într-o lucrare anume, să-l izolăm dintre alte expuneri

teoretice și să-l interpretăm, ca să-i putem deduce sensul delimitativ. Dacă însă ne-am fi mărginit numai la compunerile sistematizatoare, ni se pare că am fi lipsit studiul nostru de o contribuție esențială, reprezentată prin tot ceea ce s-ar putea abstrage și din cercetarea istoricului însuși. Nu poate fi vorba aci firește de o metodă empirică, fiindcă înainte de toate nu urmărim să ne însușim aceste abstracții și să le generalizăm apoi, ca fiind soluția căutată. Procedeul e mai curînd inspirat de metoda fenomenologică, deoarece aceasta, deși impune deslușirea esenței într-o intuiție pură, recomandă, în estetică măcar (folosim aci opinia lui M. Geiger [3]) și un examen istoric, anume ca un exercițiu, ca o pregătire teoretică prin stăpînirea datelor documentare, și mai ales ca o verificare ulterioară a discriminării intuitive.

Am bănuit, la drept vorbind, că vom scoate mult folos, că vom reține multe puncte de sprijn, ba chiar ne întrebam dacă această inventariere nu va duce la vreo descoperire care ne-ar scuti de sarcina unei propuneri teoretice proprii, și tocmai fiindcă nu urmărim o simplă expunere istorică, încercarea noastră păstrează tot timpul o accentuată ordine critică. Am ținut să facem, în tovărășia cititorilor, această incursiune prealabilă, tocmai pentru a crea o dispoziție de spirit, un unghi de vedere comun pentru o mai adecvată înțelegere a expunerii directe.

Motive mult prea complicate pentru ca să fie expuse aci fac să întîrzie această propusă *Quidditate a reprezentației dramatice*, fără ca măcar să putem afirma cu fermitate că va putea apărea vreodată ; de aceea am socotit că putem tipări separat substanța acestui examen prealabil, care trebuia să fie o introducere doar, tocmai fiindcă a fost gîndită și realizată deosebit de organicitatea lucrării însăși, constituind, am zice, doar un fel de recunoaștere critică a teatrului. Scopul acestei tipăriri va fi fost ajuns, dacă acei care se interesează îndeosebi de teatru vor găsi aci atîta folos cît a tras autorul însuși, cercetînd în spirit discriminativ ceea ce s-a spus esențial despre reprezentația dramatică.

Pentru ca lămuririle metodologice să fie întregite, la cele de mai sus e necesar să adăugăm altele, impuse de specificitatea obiectului nostru. Cînd judecăm producțiile artei teatrului, observă Julius Bab [4], nu avem niciodată reproduceri de ale originalului, căci nu e o artă transmisibilă, și e aci o dificultate pe care o înțelegem numai dacă ne închipuim că un istoric al picturii, de pildă, ar fi obligat să judece operele clasice nu după original și nici măcar după reproduceri, ci numai după descrieri întîmplătoare despre ele. Însă acesta e cazul celui care vorbește despre spectacolele de teatru din trecut și despre altele contemporane pe care nu le poate vedea el însuși. În asemenea împrejurări el încearcă să-și formeze convingerea din raportări cît mai multe și din acordul lor, în cazul acesta autorului „aparținîndu-i nu întîmplarea care e jude-

cată, ci o formulare dedusă dintr-o alegere şi o înţelegere simpatetică" (eine aus Auswahl und Einfühlung stämmende Formulierung) *.

Naşte întrebarea dacă din punct de vedere riguros metodic procedeul lui Julius Bab este într-adevăr îndreptăţit şi în ce măsură anume, căci e necesar să lămurim mai de aproape dificultăţile inerente, pentru ca măcar să ocolim cu prudenţă ceea ce este insolubil, de asemeni să ştim cît preţ putem să punem pe ceea ce am dobîndit.

Actorii s-au plîns totdeauna de nedreptatea legată pînă acum de destinul creaţiei lor, căci aceasta se pierde în clipa în care se produce chiar, nemaitrăind decît prin ecourile pe care ea le trezeşte în conştiinţa spectatorilor, foarte puternice de obicei, imediat, din ce în ce mai slabe apoi, dăinuind numai prin legendă după moartea creatorului. Totuşi noi credem că se exagerează, subliniindu-se numai dezavantajele acestui mod de a fi al creaţiei în teatru, căci el prezintă în realitate şi avantagii, deoarece, tocmai din condiţiile specifice ale artei lor, se bucură actorii de acceptarea posterităţii fără posibilitate de revizuire. Atunci cînd poeţii, romancierii, pictorii, compozitorii, arhitecţii trăiesc sub zodia unui mare semn de întrebare despre modul în care vor supravieţui în judecata istoriei artei, actorii intră de obicei în paginile acesteia chiar cu aureola cîştigată în timpul vieţii, cu sentimentul că procesul nu-l mai pot pierde. Astfel interpreţii lui Lemercier[5] au împărtăşit odată cu el gloria în viaţă, dar pe cînd acest autor dramatic a dispărut din conştiinţa de artă, de i s-a uitat şi numele, deşi lucrarea sa a impresionat profund sălile de spectatori, numele domnişoarei Mars[6], împodobit şi cu aureola din această operă, e păstrat în lumină de legendă. Nu mai putem şti de ce calitate erau marile triumfuri de odinioară, trebuie să le acceptăm ca atare, deşi ştim prin ce soiuri de artificiu, înţelegere greşită, speculaţie facilă, lipsă de conştiinţă artistică se realizează şi acum triumfuri şi reputaţii false în teatru.

Dacă e o nuanţă de tristeţe aci, ea e provocată tocmai de gîndul că unii actori de merit autentic, refuzînd să se dedea la compromisuri, n-au cunoscut, în viaţă fiind, succesele la care aveau dreptul şi nici n-au posibilitatea unei reabilitări, fiindcă apelul la judecata posterităţii nu există pentru ei. E probabil că în viitor însă această stare se va remedia, datorită mijloacelor mecanice de înregistrare ; şi de pe acum beneficiază oarecum de ele interpreţii muzicali, care pînă acum urmau şi ei destinul interpreţilor dramatici.

---

* Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*, J. Weber, in Leipzig, 1928, p. 231.

Dar e oare o judecată din nou a creației actorului în mod absolut imposibilă, încît să fim nevoiți să renunțăm la o privire obiectivă și să ne mulțumim deci cu o alegere rezultată din acordul opiniilor trecutului și dintr-un sentiment nejustificabil ? Credem că, dimpotrivă, discernămîntul critic nu e chiar de tot imposibil, ba încă se poate întemeia pe date care prezintă destulă justificare teoretică. Această motivare pe care o propunem astăzi fără s-o argumentăm, fără ca măcar s-o delimităm și s-o amănunțim, dînd-o oarecum sub forma unui postulat valabil, este aceea a spațialității timpului în regiunea psiho-socială.

Pe temeiul acestei observații, cea mai mare parte și cea esențială dintre motivele și formele structurale ale trecutului se regăsesc în structurile actuale, iar procesele psiho-sociale de atunci se reproduc și astăzi în tendințele și interacțiunile lor, adaptate doar formal actualității și modificate prin temeiuri care, principial, se pot urmări analitic. Așa cum într-o familie reunită de la bunic la copilul din leagăn, ai sub privirea actuală forme, tendințe și procese care au fost date și în timp, căci e de presupus că bunicul a gungurit și a agitat mînuțele altădată ca și copilul de lîngă el în clipa asta și, ca urmare a aceleiași tendințe fundamentale, a învățat să vorbească, la fel regăsim trecutul social și cultural în datele concretului actual [7].

Dispariția unei spețe este destul de rară, mutațiile nu reprezintă un fenomen care modifică adînc, organic și lateral, de aceea ni se pare că e firesc, justificat și necesar să recunoaștem în trecut procese și structuri pe care le studiem și cunoaștem astăzi, căci așa cum spuneam într-altă parte *, structurile obiective au în genere un caracter de permanență ; variază doar fixarea momentului fenomenologic, adică intrarea în conștiința speciei, în spiritul obiectiv (și doar în sensul influenței conștiinței limitate poate fi vorba de noutate). În lumina acestei păreri nu mai căutăm să înțelegem prezentul prin trecut, ci dimpotrivă trecutul se explică numai prin prezent și nu poate fi socotit istoric decît acel care poate descifra realitatea actuală fără să condiționeze aceasta de pretinsul beneficiu obiectiv al „perspectivei istorice".

Prin urmare, ca să revenim la obiectul nostru, nu numai că și astăzi mai putem întîlni teatrul medieval de măscărici la periferia culturală, nu numai că și astăzi avem spectacolele de Commedia dell'Arte, dar e probabil că și mijloacele actorilor, năzuințele și ambițiile lor, solidaritatea și neînțelegerile pe care le provoacă azi le putem recunoaște ca motive determinante și în trecut. Dacă eu cunosc reacțiunile publicului astăzi, le pot bănui și pe cele din trecut, dacă acest public se entuziasmează fără motiv

---

* *Teze și antiteze. Noua structură și opera lui Marcel Proust.* Cultura Națională, 1936.

astăzi, a făcut-o desigur și altă dată, dacă o critică teatrală eu o pot interpreta astăzi, recunoscîndu-i motivele cu destulă preciziune, aș putea interpreta la fel și o descriere din trecut, ori, mai precis, dacă recunosc contradicții structurale într-o asemenea descriere astăzi, nu am dreptul să le recunosc și să le identific și în descrierile despre concrete trecute ?

O singură condiție se impune însă ca rejudecata să fie posibilă, anume ca toate semnificațiile să fie de origine concretă. Chiar o judecată formulată în trecut nu va fi luată prin ceea ce exprimă logic, decît rareori, ci ca un dat concret, revelant pentru organicitatea concretului la care a participat. Iată de ce, de pildă, citatele date în lucrarea prezentă sunt extrem de numeroase în structura lor proprie, tradusă și de ce, expunînd o concepție, nu am parafrazat, cum se obișnuiește, pe autor, rezumîndu-l, ci am căutat în textul său formulările reprezentative, căci de obicei se întîlnesc în orice lucrare pasagii în care autorii își concentrează gîndirea lapidar. Părerile teoretice nu pot fi rezumate decît în științele formale, fără să li se altereze modalitatea spirituală fiindcă numai în științele formale semnificațiile apophantice se acoperă cu cele logice.

Încheind, ne îngăduim să atragem luarea-aminte că lucrarea de față nu este o istorie a teatrului, ci o tipologie a conceptelor istorice privind numai reprezentația dramatică și numai în esențialitatea ei, aceasta hotărînd, dealtfel, ordinea materialului, nu cronologia faptelor.

Capitolul II

LĂMURIRI INTRODUCTIVE

În pragul compactei sale lucrări despre *Istoria teatrului universal* Joseph Gregor [8] simte nevoia să discute și să expliciteze conceptul despre teatru.

Nimic nu pare mai firesc decît ca, atunci cînd vrei să faci istoricul unui *ce*, să spui mai întîi ce este acel *ce* însuși, despre care va fi necontenit vorba în decurs de numeroase pagini, acel *ce* care va fi pe larg explicat, dezbătut, urmărit în diversele lui forme, lăudat ori la nevoie dojenit, înfățișat în orice caz ca un fenomen cultural de un interes depășind epocile. Înainte de a arăta *cum* apare ceva, e desigur firesc să se arate ce apare supus judecății noastre.

Cu toate acestea, chiar la începutul acestei „introduceri", J. Gregor e nevoit să precizeze că, deşi socoate că ar fi necesar să spună „ce este teatrul ?", îşi dă seama însă „că nici măcar nu poate avea nădejdea" să răspundă la această întrebare, „dar că e posibil să pătrundem şi să străbatem acest concept cînd îl vom considera atent pe toate laturile lui". *

Pe calea artei nu se poate ajunge la teatru, fiindcă e mai mult un fenomen social, un „Kollektiwum" care implică o uriaşă armătură, „case, bani, material mort şi mulţi oameni care abia se cunosc unii pe alţii", şi de aceea e chiar de dorit, spune Gregor, să se evite însuşi termenul de „artă teatrală".

Prin urmare este aleasă calea cercetării empirice, a înfăţişării succesive a momentelor diferite în care poate fi oarecum vorba despre teatru. Şi un astfel de moment este însăşi „bolta înstelată şi tot ce se întîmplă în cuprinsul ei ca apariţie", de la eclipsă la cometă. Mai e de asemeni tot ce se întîmplă în lume, în cer ori în iad, cunoscută fiind expresia (mai ales în apus) de „Teatrul lumii"... Dealtfel orice schimbare în sînul pămîntului, în lumea vegetală, sugerează oarecum teatrul, căci se poate vorbi de „drama încolţirii", a „înfloririi, a veştejirii vegetale"... În definitiv orice transformare (Verwandlung) privită poate fi socotită oarecum spectacol : efervescenţele în eprubetele chimice, descompunerea apei prin curent electric şi chiar „bombardarea atomilor", cu care spectacolul se scoboară în lumea microscopică. Tot ce există în sensul heraclitian al „schimbării", mai departe „lupta pentru existenţă" şi apoi „atîtea catastrofe : inundaţii, incendii, cutremure şi erupţii vulcanice"... sunt numite în mod curent „drame, tragedii şi chiar teatru".

Întrebarea este de unde vine îndreptăţirea pentru astfel de exprimare. Ca să se explice motivul acestei identificări, e analizat pe larg modul în care a fost cunoscută în Europa erupţia vulcanului Pelé [9], din insula Martinica. Sunt reproduse ştiri din gazetele timpului, telegrame, descrieri din care se vede o serie cauzală, o încatenare interioară de motive (eine innere Gliederung der Motive) **. Se recunoaşte astfel o desfăşurare specific dramatică : a) izbucnirea vulcanului (cenuşa, lava, modificările solului, detunetul) ; b) pierderile omeneşti ; c) supravieţuitorii, încercări de salvare ; d) foamete, transporturi de alimente şi apă ; e) legătura cu restul lumii, ruperea cablului, restabilirea ; f) doliu ; g) dificultăţi de înmormîntare şi pericol de ciumă ; h) jefuirea cadavrelor.

---

* Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters,* Ed. Phaidon, Zürich 1933, p. 7.

** *Op. cit.,* p. 17.

...toate constituind „motive dramatice", adică „înlănţuiri cauzale", pe care atenţia le urmăreşte încordat, fiindcă i se par „interesante, deoarece implică pericol şi turburare", momente de interes „selectiv care se regăsesc şi în teatru".

Toate acestea realizînd paralelismul lanţului informativ : a) zvon impresionant încă nesigur ; b) urmează ştirea sigură ; c) cu tendinţa de exagerare a primelor ştiri oculare ; d) rămîne aci, pe această bază, reportajul, pînă cînd, prin activitatea corespondenţilor de ziare, el devine scop în sine şi ia diverse forme ; e) novelistice şi chiar fantastice şi f) încheie cu detalii care sunt cam aceleaşi pentru orice mare eveniment. În toate aceste reportagii se dau momente care se înlănţuie, în cele mai variate moduri cu putinţă.

Mai accentuat este acest caracter dramatic în bătăliile navale, totuşi e remarcabil şi în dialogurile încordate politice ori chiar literare, ca în dialogurile lui Platon. Dar un expresiv tip dramatic îl înfăţişează procesele la juraţi, adică oriunde e un „joc de forţe" (Kräftespiel).

Toate aceste exemple arată cît de puternice aspecte teatrale poate înfăţişa viaţa de toate zilele.

În procesele de la juraţi apare „una dintre legile cele mai importante ale desfăşurării teatrale, acţiunea reciprocă între vorbire, acţiune şi public" datorită reacţiilor psihice. Cel ce are să apară şi să creeze în faţa unui auditoriu e supus unui complex de inhibiţii şi febră (Hemmungen und Lampenfieber), pe de altă parte publicul însuşi încearcă un soi de emoţie analoagă (în seara de premieră, cînd joacă un prieten ori o rudă la care spectatorul ţine îndeosebi). Modificarea se produce astfel şi în spectator, nu numai în actor... Dealtfel, se creează şi acea dispoziţie colectivă, care ţine de „psihoza maselor" şi care, comunicată scenei, face de pildă ca să fie cu totul altfel un spectacol la repetiţii decît în faţa publicului.

Aceeaşi intensificare emotivă se remarcă dealtfel în ceremonii.

Dar mai importantă parcă decît toate aceste consideraţii apare împrejurarea că individul însuşi, şi cu atît mai mult cu cît e mai diferenţiat, îşi poate privi propria viaţă ca un spectacol. Totuşi nu singure, autoobservaţia şi autocritica pot da caracter dramatic acestei considerări a propriei vieţi, ci o vitalitate intensă, jocul soartei, legăturile cu ceilalţi oameni şi mai ales „moartea, cel mai preţios fruct al vieţii noastre".

Dezbaterea iubirii, a prieteniei, a despărţirii, în care oamenii apar şi dispar, evenimentele se încheagă şi se destramă, sunt momente dramatice, dar nu tot ce e dat şi trăit e continuat, ci într-o alegere care aminteşte, într-o analogie foarte apropiată, împărţirea în acte a teatrului, care împărţire la rîndul ei e împrumutată aceleiaşi observaţii a desfăşurării ciclice, ca ziua şi noaptea, de

pildă, ca anotimpurile, ca vîrstele omului. Cele mai înalte înfățișări ale acestui spectacol propriu duc la acele „dislocări în personalitate", care au o legătură nemijlocită cu teatrul.

Toate exemplele date au avut de scop „să caracterizeze motivul general al teatrului, care nu e nicidecum închis în clădiri anume, ci ne înconjoară în mod statornic" *.

Dar la cele de mai sus, la sentimentul dramatic, tragic, teatral, mai trebuie adăugate, ca să sporim structura conceptului de teatru și noțiunea de iluzie și de joc (găsite în jos, pînă pe scara animală), care se întîlnesc atît de des în spectacole.

Pe lîngă jocul copiilor, cu obiecte fabricate ori improvizate, se poate identifica, pe tot cuprinsul pămîntului locuit și în istorie pînă la civilizația egipteană, înclinarea spre Mască și diversele ei aplicații, căci „măștile" se aplică nu numai pe față, ci și pe diferite instrumente (pe scut, pe vase, ca ornament pe locuințe).

„Masca" e poate unul dintre misterele cele mai reale ale culturii, căci poate fi o podoabă care uneori (în Borneo) nu mai amintește nici o urmă din fața omenească și adesea reprezintă tot soiul de animale... În comoara de aur de la Mykene se poate admira „masca lui Agamemnon", relicvă prețioasă arheologică și teatrală. În general, măștile sunt totemuri și icoane ale demonilor, adesea simboluri sexuale, iar de obicei cel ce poartă masca vrea să se dedice demonului, zeului și să-i împrumute atributele.

Folosită și la dans, masca este una dintre rădăcinile teatrului, în orice caz constituie desigur începutul costumului, ca și precizarea inițială a intenției de transformare, de întrupare a unui eu străin, unul dintre motivele permanente ale teatrului. Masca dă celui care o poartă puterea simbolului și „indienii care joacă mascați în jurul focului nu mai sunt ei înșiși, ci demoni". Dacă alții din jurul lor privesc, se realizează spectacolul încercuit, care e una dintre axiomele teatrului. Dacă însă la acțiune iau parte mai multe personagii, atunci acestea se depărtează puțin, într-alt spațiu, și cu aceasta se creează o nouă treaptă de iluzie în teatru, depărtarea, depărtarea de demon. Dintre aplicațiile măștii, unele, ca în ceremonia de inițiere a adolescenților, în „Queensland" [10], cînd se încing dialoguri între bărbații (ascunși în pomi, ca *spirite*) și cei novici, pot fi considerate ca o adevărată „fixare a teatrului".

După cum se vede, J. Gregor se izbește încă de la început de dificultatea crucială pe care o întîmpină științele spiritului în genere și care are un caracter aproape antinomic : posibilitatea unei metode.

Am rezumat cu lărgime vaga încercare descriptivă care deschide „Istoria universală a teatrului" tocmai ca să i se vadă mai clar insuficiențele... La sfîrșitul lungii expuneri trebuie să con-

---

* *Op. cit.*, p. 33.

statăm că vizatul concept de teatru nu a fost cu adevărat îmbogățit, și nici măcar delimitat cu necesitate. A constata că interesul omului pentru orice soi de modificare este indiscutabil lămurește foarte puțin de ce *Fedra* lui Racine e „teatru", iar *Fedra* lui Pradon nu e, cum nu sunt atîtea drame polițiste în care modificările se succed automat. Dealtfel, asemenea analize trebuie să fie foarte precaute, dat fiind faptul că în genere orice fapt social și psihologic, fiind dat în concret, implică toată realitatea, încît numai o analiză sistematică și strict fenomenologică poate da rezultate apreciabile. A explica un concept nu înseamnă a-l dizolva în totalitatea concretă, unde orice afirmație e tot așa valabilă ca și negația ei, ci a-l determina strict intelectual.

Dealtfel, metoda istorico-genetică, studiul „cazurilor-limită", aplicată simplist, cu acel soi de indiferență sistematică, nu duce la nimic.

Mai mult afli despre esența și specificitatea vieții animale din studiul unei pantere, decît din studiul unui coral. Greșeala metodei genetic-istorice vine din superstiția evoluției treptate de la simplu la complex, azi cînd, în forma aceasta, teoria evoluționistă e oarecum abandonată. Nu cazurile simple explică pe cele complicate, ci dimpotrivă. Funcția nutriției se observă mai bine la stejar decît la lichen și mai bine la animale decît la plante.

Metoda istorică nu dă roade nu numai fiindcă ordinea apariției istorice nu este ordinea esențială, ci și fiindcă istoria poate fi o serie întreruptă de cazuri de degenerare, nu e adică serie strict ascendentă.

Mai mult chiar, succesiunea istorică nu e succesiune totdeauna cauzală... Nu s-ar putea spune că esența balonului trebuie căutată în știința îmbălsămării mumiilor, deoarece cultura egipteană a precedat în istoria lumii civilizația franceză, deci nu poți să spui că esența teatrului este de natură religioasă, fiindcă tragedia este născută din serbările eleusinice și din cultul dionisiac.

Faptul că o reacție chimică este privită (cu interes variabil) nu poate furniza decît explicații formal descriptive asupra actului observației, nu poate lămuri și motivul fundamental al teatrului, așa cum face greșeala să creadă Joseph Gregor.

Negreșit descrierea analitică e o metodă excelentă, cu condiția să fie sistematică, strict fenomenologică. Aceasta înseamnă o orientare esențială, nu incidentală, examen formal precis și permanență fenomenologică, adică preocuparea despre modalitatea esențialităților.

Ni se pare însă că „teoria" lui Gregor nu e orientată esențial ci global, fiindcă nu urmărește decît forma spectacolului, în sensul comun al cuvîntului ; nu e strictă, fiindcă nu deslușește

momentele eterogene, fiindcă nu izolează specificul, apoi nu e completă, fiindcă nu merge în adîncimea semnificaţiilor. Iar întru cît nu obiectizează permanent şi ierarhic, putem spune că e lipsită de rigoarea structurii.

Toate aceste consideraţii despre insuficienţa determinărilor preliminare nu împiedică însă ca partea istorică însăşi să fie de valoare, dimpotrivă e poate cea mai de seamă istorie a teatrului apărută pînă astăzi. Oricît ar părea de paradoxal ca un autor care nu poate să ştie (nu să spună doar, cum afirmă Gregor) ce e un fenomen izbuteşte să dea totuşi o bună istorie a fenomenului, faptul e real şi explicaţia stă în aceea că el practică o metodă care e întemeiată pe una dintre „categoriile constitutive ale realităţii *sociale independente*" *, adică e posibilă fiindcă activitatea istoricului se aplică unui dat social, care e rezultatul unui consens evolutiv, că e o valorizare verificată relativ prin metoda socială, ea însăşi întemeiată pe principiul metafizic al realităţii obiectivate a spiritului.

Datorită acestui fapt, Joseph Gregor nu începe istoria teatrului său nici cu studiul istoric al fenomenelor cereşti, nici cu istoricul jocului la copii, nici cu istoricul măştii. După lunga încercare teoretică nereuşită, fără ca măcar să analizeze relaţia spectacol-teatru, fără ca măcar să încerce să clasifice spectacolele, începe pur şi simplu cu întîiul capitol istoric : *Teatrul Orientului*, pentru ca următorul să fie *Tragedia Grecească* etc.

Asemenea metodă foloseşte, de fapt, concepte provizorii, aşa cum o casă se ridică cu ajutorul unei schelării, iar conceptul provizoriu, pe care el nici nu-l formulează, e că teatrul e un *spectacol organizat, adică este o exhibiţie al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în faţa unei asistenţe numeroase, în genere, convocate.* Dacă Gregor nu remarcă acest specific de exhibiţie al teatrului, care l-ar fi scutit de ocolurile în chimia anorganică, nu e mai puţin adevărat că modalitatea socială îl călăuzeşte cu relativă siguranţă de-a lungul întregii sale lucrări. Natura pragmatică a metodei acesteia se dovedeşte însă insuficientă, atunci cînd e vorba de o aprofundare riguroasă a oricărui dat spectacular, şi devine evident că dacă o istorie a teatrului se poate dispensa de un concept definitiv, recursul la un temei ideologic, raportarea la o poziţie teoretică devine inevitabilă atunci cînd propunerile năzuiesc să devie stricte.

Selecţionarea şi popularizarea materialului nu se poate face decît în funcţie de un concept teoretic, chiar dacă acest concept

---

* Vezi D. Gusti, *Sociologia militans*, Ed. Institutului Social Român, 1934, p. 9 şi următoarele.

este inadecvat ca de pildă formula unei ipoteze ştiinţifice utile şi care urmează a fi lichidată ulterior, adeseori fără ca însuşi autorul să-şi dea seama de aceasta. Va fi pentru noi un procedeu tehnic al cărţii, ca să arătăm pe ce modalitate din estetica teoretică se fundează fiecare dintre aceste concepte provizorii.

Întrebarea noastră, ce este teatrul ? nu se referea însă la acest concept provizoriu *statistic*, ci la esenţa teatrului în sens strict, adică la *determinarea calitativă*, cu înţelesul că rămîn de o parte toate celelalte modalităţi ale teatrului, pentru eventuale studii ulterioare : condiţia socială, quidditatea psihologică şi modalitatea tehnică.

E un consens social intelectual, de natură intuiţionistă, care, în activitatea normală, în planul valorilor, traduce esenţa prin calitate, pe cînd, dimpotrivă, preocuparea specialiştilor merge în genere cu stăruinţă spre specificitate. De cîte ori se discută deci, în lumea care se ocupă de teatru, despre teatru, în sensul indicării de pildă a „teatrului adevărat", se înţelege mai totdeauna dorinţa de a stabili care e *arta teatrului* (iar „arta" la rîndul ei înţeleasă ca valoare în artă) şi de aci ostentaţia cu care cele mai adeseori teatrele revoluţionare se intitulează anume : Teatrul de Artă, Teatrul Artistic etc.

În ceea ce priveşte specificitatea formală a teatrului, ea rămîne pe un plan secundar şi e adusă în discuţie numai cînd această specificitate însăşi este considerată ca un criteriu de valoare, şi aceasta e doar o întîmplare din vremurile din urmă, după cum vom vedea în capitolele următoare. Dealtfel, în cele ce urmează ne propunem să facem un soi de istoric al modului de a judeca teatrul înţeles ca artă a teatrului, adică să înfăţişăm diferite judecăţi despre condiţia valorilor în teatru, subînţelese şi mai rareori exprimate în decursul timpului.

Particularitatea metodei folosite aci este, după cum se vede, că deşi are forma unei experimentări mentale, de vreme ce e o expunere istorică a diferitelor concepte despre arta teatrului, nu are de scop să formeze un concept empiric, care să fie rezultatul unei confruntări urmate de abstrageri şi generalizări, iar pe de altă parte cu tot caracterul ei empiric, nu va urmări decît modalitatea axiologică a teatrului, fiindcă aceasta e preocuparea normală a vieţii culturale.

Am socotit că e necesar ca, înainte de a propune o judecată personală despre problemele pe care le pune această artă atît de complexă, să arătăm, pentru o mai apropiată lămurire a cititorilor, care au fost diferitele concepţii despre natura teatrului,

reprezentînd năzuința de sistematizare, încercată în opere de specialitate...

Se înțelege că atît propunerea modalității practice cît și selecționarea bibliografică nu sunt întîmplătoare, ci motivate de conceptul axiologic *, dealtfel ni se pare necesar să precizăm încă o dată că această condiție a esențializării axiologice este temeiul însuși al acestei lucrări.

---

* S-ar putea împărți bibliografia istorică și teoretică a spectacolului (cea referitoare la natura lui) în două categorii de lucrări. Unele elaborate de diletanți și profesioniști ai teatrului, altele reprezentînd contribuția unor esteticieni de seamă la deslușirea întrebărilor pe care le pune arta reprezentației.

Cele dintîi păcătuiesc în genere prin superficialitatea lor, chiar cînd sunt oarecum juste. Constau cele mai adesea din memorii ale marilor actori, din interviuri de ale regizorilor, din eseuri publicate de critici sau de ziariști ai teatrului. Ziarele de specialitate, și chiar celelalte, conțin numeroase convorbiri cu artiștii și niciodată nu lipsește întrebarea despre concepția lor despre arta lor dramatică, despre modul în care își realizează rolul, despre jocul confraților. Necesitatea în care se află regizorii moderni, mai toți cu intenții de a impune o „artă nouă", de a explica, i-a constrîns și pe ei la o întreagă literatură în care se exprimă judecăți severe despre ce a fost și se propune un nou ideal de artă dramatică. Ziariștii și-au făcut o adevărată specialitate din „anchete" menite să elucideze mult pasionanta problemă a teatrului. Pe de altă parte, numeroși critici, încurajați de prețuirea arătată cronicilor lor, le-au strîns adeseori în volum, dîndu-le titluri în parte numai potrivite cuprinsului, ca de pildă: „Noul teatru german" sau „Teatrul creator" etc.

Bogăția acestei literaturi nu trebuie să mire, deoarece pînă acum în urmă, teatrul (iar de atunci încoace cinematograful) era o artă cu mari aderențe sociale, ca nici o alta, punînd în joc mari interese morale și financiare, asigurînd existența materială, uneori foarte luxoasă, a foarte numeroși artiști și colaboratori administrativi, tehnici, publicistici. Se poate spune că această literatură nu reprezintă în genere un aport apreciabil pentru promovarea problemelor care ne preocupă. Mai totdeauna autorii ei ignorează contribuțiile aduse în trecut, criticile temeinice care s-au adus diverselor poziții estetice, și nu fac decît să reia, cu mijloace uneori prea reduse, dezbateri de acum clasate în istoria esteticii, crezînd că descoperă adevăruri inedite cînd în genere nu fac decît să generalizeze diletant și excesiv, fără control teoretic, observații empirice, desigur de cele mai adeseori întemeiate, dar fără semnificație, ori greșit interpretate. Astfel, după cum vom vedea mai departe, numeroasa literatură a specialiștilor oferă fragmente și intenții de concepții, care amintesc, rînd pe rînd, fără nici o rigoare teoretică, ori direcția metafizică, ori cea genetică, socială, psihologică sau raționalistă a esteticii. Necunoscînd criticile serioase exercitate de atîtea decenii, neștiind astfel că reiau atitudini perimate, ei se pierd în afirmații excesive, apodictice. O pildă despre dezorientare am putea-o da, arătînd cît de surprinsă a fost critica teatrală de pretențiile filosofice ale dramaturgului italian, de mare reputație în anii trecuți, Pirandello.

Negreșit că sunt numeroase excepții, că unele din aceste lucrări uimesc prin perspicacitatea observațiilor, impresionează prin caracterul lor de actualitate, mai ales cînd își păstrează autenticitatea concretă. Pentru un teoretician ele reprezintă în cazul acesta un bogat material informativ, posibilități de contribuție și verificare remarcabilă.

Capitolul III
PRIMATUL TEXTULUI

1. *ADECVAREA ŞI NEADECVAREA CLASICĂ*

Dacă afirmăm că, în sensul obiectiv al spiritului de azi, în ordine istorică, primatul textului scris în teatru apare ca o condiţie esenţială, exprimăm un concept discutabil, totuşi stabilim o bază reală, oricît de superficială, problematicei pe care ne-o propunem. Dealtfel, această înţelegere a teatrului e aceea care a dominat în epoca modernă, deşi nu o găsim nici la începutul teatrului antic, nici în cea mai mare parte a istoriei, şi cu toate că nu s-a impus niciodată exclusiv, cum pe de altă parte nu mai e acceptată de regizorii „revoluţionari" de azi... De unde vine dar prestigiul ei, în stare să biruie atîtea dificultăţi istorice şi să apară cu necesitatea unei judecăţi fundamentale ? Credem că această semnificaţie esenţială este constituită pe năzuinţa metafizică a obiectivării, a supravieţuirii şi pare foarte firesc să se considere, în cel dintîi spectacol cu *Hamlet* din 1602 [11], ca esenţial textul, de vreme ce el poate constitui o specie nouă, reprezentată în întindere prin toate spectacolele istorice posibile, pe baza textului shakespearean, pe cîtă vreme un *Hamlet* improvizat (dacă ar fi fost posibil) ar fi pierit odată cu primul spectacol... fireşte, pe de altă parte, că transmis oral, în tradiţie, n-ar fi fost mai puţin un text.

Textul scris apare ca un principiu de economie a experienţei şi a creaţiei, e adică un fenomen cultural, în sensul specific al cuvîntului (dacă se acceptă propunerea noastră de a se defini *cultura şi ca o economie a experienţei interne*).

Pur istoric, evoluţia teatrului a fost în genere legată de sărbătorile eleusinice ale antichităţii şi de cultul lui Dionysos.

I se atribuie lui Thespis [12] gestul revoluţionar de a fi ieşit din cor, ca să-i dea replica, instituind astfel întîiul actor, gest care, silind mulţimea ascultătorilor (ca să-i poată vedea faţa) să se aşeze semicircular, a creat esenţa localului de teatru, de unde numele genului întreg, mai ales că şi scena se atribuie tot lui Thespis, care şi-a adus probabil legendarul „car" cu măşti şi poate cu costume, pe latura liberă, ca să-i fie la îndemînă. Dealtfel, tot lui i se datoreşte aducerea din Peloponez în Atica a tragediei, născută pare-se din threnele funebre, după cum din comos-ul dionisiilor cîmpeneşti cu ditirambii săi, ar fi ieşit comedia *

* Vezi mai pe larg despre organizarea tehnică a teatrului elen : Octave Navarre, *Le Théâtre grec*, Payot, 1925.

Cînd Pisistrate[13] fundă marile Dionisii (dionisiile orăşeneşti) în 534, admise şi un concurs de tragedie (dublat cu un concurs de actori de tragedie în 449), care cunoscu un răsunet imens, încît în urmă apar, spune Aristofan, „mii de autori de tragedie“ * dar între ei fuseseră, succesiv, şi Eschil, Sofocle, Euripide... Prin urmare în faţa unui juriu critic şi a mulţimii care judecă şi ea de asemeni, se pot înfăţişa operele ** a trei autori, aleşi în examen preliminar, deci deşi lucrările nu se joacă decît o singură dată, nu putem spune în nici un caz că ele erau improvizate, de vreme ce erau alese şi învăţate, dimpotrivă, evident că se zămisleau în afară de momentul şi locul festivităţilor. Dealtfel, mai tîrziu s-a hotărît reluarea tragediilor şi un decret votat în anul 330, la propunerea oratorului Licurg[14], ridica statui de aramă celor trei mari poeţi dramatici, de asemenea impunea ca *o copie a operelor lor să fie adusă la arhive şi interzicea actorilor să se abată de la textul oficial.* ***

Teatrul modern apare şi el păstrînd întocmai relaţia text-actori şi chiar forma localului, ceea ce trebuie subliniat ca esenţial, fiindcă acest teatru nu e decît o reluare a tradiţiei antichităţii. Apare în şcoli şi cercurile academice, întîi sub forma de text latin şi grec, iar în urmă, în imitaţii de piese latine şi greceşti, interpretate de şcolari şi amatori umanişti. Aceasta e una din formele reluării, care ne arată teatrul perpetuat prin activitate strict intelectuală. Dar, cum din ceea ce e dat social efectiv nimic nu dispare, ci numai se adaptează, mai e şi celălalt fir pornit din originea magică, perpetuat sub forma procesiunilor religioase, păgîne, căzut de drept pe al doilea plan (şi asta numai în judecata intelectuală) faţă de importanţa teatrului pe bază de text, suferind transformări odată cu biruinţa creştinismului, dar în realitate perpetuîndu-se în procesiuni religioase acuma, identificate în sudul Italiei mai întîi, apoi în toată Europa, sub forma Misterelor, a Moralităţilor şi a Pasiunilor. Paralel cu aceste forme găsim o a treia, cu un caracter profan, care duce mai departe firul comos-urilor, probabil, al dansurilor bahice înseşi, trecute prin urzeala comediei aristofanice şi păstrate de-a lungul istoriei în jocuri burleşti, în procesiuni festive populare, în farse ţărăneşti, pînă la Commedia dell'Arte, din care în timpurile moderne ies opereta şi music-hall-ul.

Crearea teatrului modern din interferenţa şi ades fuzionarea acestor direcţii nu e uşor de precizat. Dar se poate constata, prin veacul al XVI-lea, o dispariţie aproape completă a teatrului reli-

---

* *Op. cit.*, p. 125 şi următoarele.

** Mai tîrziu o tetralogie (3 tragedii şi o operă satirică), *op. cit.*, p. 131.

*** *Op. cit.*, p. 133.

gios, datorită intervenției energice a autorităților religioase, și o ridicare a comediei profane și vulgare către subiecte mai complicate, mai subtile, aceasta sub influența teatrului academic.

Astfel datorită imensului prestigiu umanist italian se produce o intelectualizare „mondenă" mai ales în jurul curților domnitoare, unde teatrul face parte din serbările și petrecerile curților („triumfurile" și alegoriile sunt îmbibate de aluzii și figuri mitologice) *. Teatrul profan popular este cu totul abandonat vulgului, iar elita se îndreaptă spre teatrul intelectual, care firește implică textul, *fiindcă momentele de inspirație ale actorului sunt incerte.* Erudiții de seamă ai timpului (și chiar unii prinți ca Lorenzo Magnificul [15]) se încearcă a imita modelele teatrului antic, căutînd să dea, treptat, adîncime și frumusețe formală producției lor. Dealtfel și atenția auditorilor pare îndreptată mai cu osebire asupra frumuseții și valorii literare a textului, poate și pentru că aceste texte erau furnizate și interpretate de membrii diverselor societăți academice și judecate de critici, firește semeni ai lor, înainte ca actorii de meserie (care culegeau triumfuri în Commedia dell'Arte) să-și impună personalitatea.

Prin urmare, prestigiul antichității și faptul însuși că actorul, după aplauzele primite în timpul vieții, dispărea, pe cînd opera supraviețuia în posibilități de reluare, de noi interpretări, de judecată în istoria literară, făceau să nu mai încapă îndoială asupra întîietății în prețuire. De aceea, judecata despre prioritatea textului în teatrul de artă apare de la Renaștere încoace ca o dogmă, care abia în ultimii 50 de ani a fost pusă din nou intens în discuție, cu o surprinzătoare aparență de îndreptățire.

Această concepție a Renașterii este de fapt o concepție rațională, rod al acelui cult raționalist care a fost emanciparea din Evul Mediu. Este o afirmare a concepției despre rolul imitativ al artei în genere. Actorul trebuie *să redea* textul, să reproducă, nu să creeze, ca și autorul, într-alt sens subordonat modelelor antice.

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

. . . .

Rien n'est beau que le vrai...

. . . .

Mais la nature est vraie...

---

* Despre spiritul umanist, despre trăirea intelectuală sărbătorească, în versuri cîntate și disertații filosofice, la începutul Renașterii, vezi P. P. Negulescu, *Academia platonică din Florența* și, îndeosebi, *Iubirea ca factor cosmic*, în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 10, an. 1935.

Căci ideea de „imitaţie a naturii" domină tot veacul clasic francez, nu numai arta teatrului... Literatura dramatică însăşi îşi propune şi e invitată critic să imite ceea ce e „natural", deci raţional (în realitate, se cere imitaţia frumosului). Actorul nu este decît un mijloc transparent, un mijlocitor care trebuie să redea textul. Dealtfel şi ceea ce i se cere anume e voce frumoasă, dicţiune, frazare, căldură şi pasiune recitativă, chestiunea întrupării ori a costumului, de pildă, nepunîndu-se cu necesitate, iar jocul scenic fiind necunoscut.

Toată această epocă raţionalistă năzuieşte spre „imitaţie", dar fireşte triumfă tocmai atunci cînd îşi calcă principiile. Căci imitaţia în sine este un nonsens. Ce să imiţi ? Ce este dat în afară de costume ? Nu poţi imita decît ce găseşti în tine însuţi, iar în tine însuţi nu găseşti decît un absolut psihologic şi o lume de formule, poncife, clişee moştenite social pentru a realiza o lume exterioară. Cînd a vrut să imite natura, literatura dramatică n-a izbutit, dar a izbutit cînd a realizat conţinut psihologic şi a izbutit de asemeni cînd n-a mai „imitat" dar a năzuit spre forme abstracte, oarecum încercînd să realizeze un soi de frumos ideal, o „literatură nobilă", de preţ, în felul ei. Estetica raţionalistă, pe care se întemeia concepţia clasică a unei arte teatrale simplu reproducătoare, nu putea să se rezolve, în activitatea curentă, decît pe direcţii false *, aşa cum vom vedea.

Problema, centrală discuţiilor privind arta teatrului, despre caracterul reproductiv, ori creator al acestei arte, nu s-a pus decît mult mai tîrziu, căci teatrul francez, considerat cel dintîi în lume (chiar sub formele premergătoare Comediei Franceze), nu a cerut propriu-zis decît prezentarea „declamatoare" a rolului, căci cu toată etimologia lui şi cu toată moştenirea romană compromisă, cuvîntul n-avea multă vreme nimic peiorativ. Faptul însuşi că tragedia clasică e în versuri, că îmbracă o anumită solemnitate, că evită familiaritatea ca pe o trivialitate, impunea o anumită modalitate actorului. „Conservatoire national de musique et de déclamation" este titlul exact al institutului în care se învaţă arta actorului la Paris, dar de unde se pare că nu prea au ieşit actori mari, cei de frunte recrutîndu-se de-a dreptul din cadrul social liber.

Dîndu-i-se artei în genere drept scop şi obiect *imitarea naturii (frumoase)*, în realitate nu se oferea nimic, era doar iluzia că se oferă o soluţie estetică, dar ceea ce e mai curios este că, în cazuri de acestea, cei ce aderă la o asemenea soluţie convin doar mental, căci în activitatea lor realizează lucruri cu totul diferite. Numai aşa sunt posibile „şcolile" în artă, ca şi în teatru, îndeosebi. E un

* O mai de aproape discutare a raţionalismului în literatură se poate găsi în eseul nostru *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* în volumul *Teze şi antiteze*, Ed. Cultura Naţională, 1936.

decalaj între intenția teoretică și faptă, provocat din imposibilitatea traducerii principiului fals formulat, în act adecvat.

E o distanță, un vag paralelism, de la cap la mînă, ca într-un soi de viziune onirică în care cel cu ochii închiși nu are pace și lovește perina, dar visează că mîngîie sau lovește o persoană.

Această modalitate noi o socotim specifică activității omenești și e oarecum o depășire a bovarismului, fiindcă omul nu numai că se crede că e ceea ce dorește să fie, dar socoate că realizează ceea ce afirmă, și sunt cazuri cînd activitatea concretă merge de-a dreptul în sens contrazicător cu conceptul inițial și determinant, fără ca măcar cel interesat să observe vreo discrepanță.

Dacă un lucru nu e posibil în artă, așa cum a fost formulat, oamenii fac altceva, fac ceea ce pot, cu convingerea însă că izbutesc ceea ce gîndeau.

Neputînd imita deci natura, neputînd fi naturali în interpretarea unor roluri care, ele însele, se presupunea că imită natura, pe cînd realizau cu totul altceva, actorii francezi au deviat în activitatea lor pe două direcții deopotrivă de false.

Într-un sens, arta teatrului s-a redus în Franța, în mod curent, firește, fiindcă nu luăm în considerație momentele de excepție, la arta actorului (confuzie plină de grele consecințe), iar arta actorului a fost redusă la declamarea rolului, mai exact la dialog.

Nu e aci numai concepția dominantă în teatrul francez în primele două veacuri, cînd e considerat cel dintîi teatru din lume, dar chiar în 1936, adică după o jumătate de veac de sforțări reformatoare în Europa și chiar în America, atunci deci cînd poziția e în genere părăsită, Administratorul General al Comediei Franceze își inaugurează volumul despre teatru cu următoarea lapidară afirmație.

„Autorul dramatic este un artist care creează caractere, inventă situații și care, exclusiv cu ajutorul dialogului literar și natural, își pune personagiile în conflict într-o acțiune rapidă, logică, atrăgătoare" *.

Definiția e desigur surprinzător de falsă, dar e în același timp semnificativă pentru concepția de teatru pe care am numit-o clasică... Caracterul de dialog al teatrului francez e din ce în ce mai mult considerat însă o dovadă a neputinței de a crea, iar regizorii moderni germani îl și numesc, peiorativ, „Konversationstheater"... Ceea ce a subliniat și mai mult deficiența acestui soi de teatru a fost invenția cinematografului vorbitor, cînd sterilitatea regizorilor francezi a apărut evidentă, căci în loc de creație, cinematograful francez oferă în genere dialoguri filmate.

---

* Emile Fabre, *Le Théâtre,* Librairie Hachette, 1936, p. 5.

Aşa cum am arătat, reducînd arta teatrului la arta actorului, în realitatea curentă, arta actorului însăşi era redusă la declamaţie şi dicţiune.

Înainte de război chiar, un autor considerat ca autoritate începe capitolul „Dicţiunea şi arta comediantului" cu precizarea :

> „Dacă arta de a spune (l'art de dire) nu e toată arta actorului, e foarte sigur că e fondul ei şi, cam pe aproape, esenţialul : ea (dicţiunea) creează şi rezumă această artă.
>
> Acţiunea exterioară, fizionomia, gestul nu sunt decît auxiliarele ei (dicţiunii), ori servitorii ei ; ea le tîrăşte după ea sau le conţine ; întotdeauna ea le dirijează" *.

La ce foloseşte că acest autor dezaprobă şi el declamaţia goală : „nimic nu poate fi mai supărător decît cuvîntul *declamaţie*, folosit ca să slujească drept titlu claselor de comedie şi tragedie : El implică deja idei de pompă, de căutare silnică, de solemnitate afectată" etc. ?

Căci definiţia pe care o propune e falsă şi irealizabilă :

(Dicţiunea) „e arta de a da cuvintelor şi frazelor prin vorbire (par la parole) semnificaţia lor integrală, în corecţia formei, în adevărul şi frumuseţea expresiei".

Falsă fiind, nu vorbirea dă semnificaţia integrală cuvintelor şi frazelor, fiindcă acea corecţie a formei este artificială, ori de-a dreptul dăunătoare artei, fiindcă expresia nu are „adevăr şi frumuseţe", ci este *o intenţie totalitară, concretă.*

Desigur că asemenea lucrări conţin şi numeroase lucruri juste, adevăruri acceptabile, că în partea de negaţie sunt mai totdeauna întemeiate, dar e caracteristic pentru mai toate datele din domeniul ştiinţelor spiritului să fie juste în ceea ce au critic şi negator, şi să propună soluţii care, neputîndu-se integra unui concret (iar prin concret înţelegem tot ceea ce e mai imanent, deci şi structurile teoretice), cu toată aparenţa lor de a spune acelaşi lucru cu ceea ce ar dori să spună, nu spun nimic. Definiţia citată de noi într-adevăr nu spune nimic, iar interpretarea ei, în cuprinsul cărţii, nu oferă decît lucruri rezonabile, dar neautentice.

Caracterul retoric al teatrului francez, chiar de azi, unanim recunoscut şi mult imputat, vine tocmai din aservirea actorului unui text care, cum am spus, cel mai ades în versuri, implica tirada, jocul de cuvinte, poanta, acrobaţia verbală. S-a întîmplat însă ca în cazurile date, actorul împins de sentimentul propriei lui valori să caute să depăşească textul, chiar în sensul textului, să-l dinamizeze, să-l valorifice, dar după propria lui concepţie, iar rezul-

---

* Léon Brémont, *L'art de dire et le Théâtre,* Paris, Librairie Delagrave, p. 31.

tatul a fost că, în realitate, nu a făcut decît să şi-l aservească, să-l transforme *într-un pretext pentru exercițiul propriei lui „arte"*, — acesta fiind dealtfel felul frecvent în teatru —, exagerînd prelungirea situației inițiale într-o manieră declamativă şi „teatrală".

A ales din text ceea ce îi slujea în dorința de efect imediat, tirada, şi de cele mai multe ori a neglijat restul. Cele mai mari succese le obținea pe cont propriu printr-o acrobație retorică. Faptul că arta teatrului s-a redus şi ea la arta actorului timp de aproape trei veacuri nu era decît o consecință imediată a concentrării asupra textului şi, în text, asupra momentelor maxime de text, asupra tiradelor, care apăreau mai bine în vorbire, restul dispărînd cu totul, adică era indiferent costumul actorului, neglijat decorul, aproximativă figurația, recuzita, lumina *. În aşa măsură că timp de 150 de ani s-a jucat pe scenă orice tragedie într-un costum oarecum vag roman şi chiar „revoluția" actriței Clairon [16] şi a lui Lekain [17] nu a dus decît la un vag costum de operă, care se folosea de toate teatrele pentru toate piesele, indiferent de epoca pe care o înfățişau (abia modificat prin adaosuri indicative convenționale).

Dacă în principiul ei şi chiar în aparență arta actorului se presupunea în serviciul nediscutat al textului, în realitate această subordonare era destul de rar respectată şi dezacordul dintre autor şi interpreți a fost în genere destul de mare. Actorul dealtfel se înmlădie cu greu textului, de multe ori nu-l înțelege, deci nu-l interpretează cu convingere, ori îl prețuieşte doar fragmentar, cam pe acolo pe unde se potriveşte mijloacelor sale. Cum el apare nemijlocit în fața publicului, cum el poartă răspunderea concretă a succesului, e înclinat să smulgă aprobarea spectatorilor făcînd paradă de însuşiri personale, în sensul experienței lui trecute, bazat pe aprobări publice anterioare, propriu-zis în sensul gustului curent. Caută deci efecte pe deasupra textului, care adeseori contrazic textul. Vocea se umflă, se oferă în posibilitățile ei sonore, în contursiuni frumoase, în accente variate, mimica devine excesivă, acrobatică, avantajul fizic devine exhibitiv. Arta actorului, care era în această concepție adecvată, imitativă, reproductivă, devine cu timpul independentă, expozitivă, se îmbolnăveşte de formalismul artistic al epocii şi se transformă în *virtuozitate*. Cum însă nici această virtuozitate nu e la îndemîna oricui, căci marii virtuozi ai „organului", cum li se zicea, sunt destul de rari, cîțiva într-o epocă, cei mai mulți actori (teatrele, operele, şcolile) se mulțumesc cu o imitație de virtuozitate şi imită deci singurul lucru

---

* „Decorul închis aşa cum îl cunoaştem astăzi nu exista (pe scenă erau banchete cu spectatori). Actorii jucau totdeauna în picioare ca nişte maeştri de dans... cu piciorul dus înainte şi pumnul în şold... Baron [18] a îndrăznit să ridice brațul deasupra capului deşi regulile interziceau asta..." (H. Bidou, *Comment on jouait la comédie* în *Le Théâtre à Paris au XVIII-e siècle*, Payot, 1930, p. 121 şi următoarele).

imitabil, procedeurile rutinare ale virtuozității visate. Avem astfel o artă oficială, academizardă. Actorul își însușește ticurile vedetelor, le imită mimica vocală mai ales, dar și pe cea fizică, folosește gesturi poncife, încearcă pe textul tiradelor mimica vocală a anumitor cuplete declamatorii, străine de text și, ceea ce e mai grav, străine de sens, dar în care el a avut cîndva succes, cîteva formule de obicei, într-o carieră actoricească... Textul în năzuința de reprezentare nu-și mai alege interpreții, dimpotrivă interpreții caută mereu texte care să se potrivească cupletelor lor mimice, căci actorul nu mai încearcă, uneori îndîrjit, decît să nimerească, acesta-i cuvîntul, un pasaj care să-i slujească vocea, „fizicul" și gesticulația. Caută asta fără prea multe scrupule artistice ; așa încît preferă mai totdeauna textele simpliste, de pretenții găunoase, care, în schimb, transpuse la mimica proprie, se pretează la „efect". Goana după efect este ceea ce caracterizează de multe ori, chiar cînd sunt invocate vederi înalte despre artă, jocul actorului. Autorii mari se plîng mai totdeauna de interpreții lor, deși cei mediocri, beneficiind uneori veseli de succese datorită tocmai acestui fel de apucături actoricești, constată cu mirare sinceră că piesele lor au devenit „altceva" decît ceea ce gîndiseră ei, dar, de vreme ce a fost succes, primesc toată răspunderea *.

---

* „...et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant La Clairon dans une de ses pièces : «Est-ce bien moi qui ai fait cela ?»". (Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Ed. Fayard, p. 34).

Dimpotrivă un geniu al dramaturgiei ca Shakespeare are pare-se mai curînd motive să se plîngă de actori, iar lecția pe care le-o dă Hamlet, înainte de scena „teatrului în teatru", ni se pare mult prea frumoasă, observațiile ei au încă substanțialitatea unui tratat despre teatru, ca să nu o punem în întregime în lumina actualității, pe care o înfruntă de parcă ar fi fost scrise acum, chiar dacă „visul teoretic" era fals.

E locul să redăm, măcar în notă, explicația nemuritoare despre arta actorului, dată de către cel mai adînc erou al teatrului său.

Hamlet (către actori) :

Spuneți tirada, vă rog, așa cum v-am arătat, cu limbă firească. Dacă va fi să declamați, ca atîți actori, aș prefera ca versurile mele să fie mai degrabă strigate de către crainicul orașului. Nu despicați aerul, așa cu mîna. Fiți liniștiți. În zăpor, în furtună și (dacă pot spune așa) în vîrtejul patimii voastre, învățați să cîștigați și să păstrați o moderație care să-i îndrepte sălbătecia. Mi-e rușine pînă în adîncul sufletului cînd văd vreun flăcău cu chica perie de păr fals frămîntînd o patimă, făcînd-o petece și sfîșiind urechile unui parter care, de cele mai adeseori, nu pune preț decît pe o pantomimă fără temei și pe zgomot.

Aș biciui actorul care exagerează în Termagant și supralicitează în Irod. Vă rog, feriți-vă de acest lucru ridicul.

Întîiul actor :

Garantez asta Domniei-Voastre.

Hamlet :

Dar nici să fiți reci, lăsați-vă călăuziți de discreție. Măsurați gestul pe temeiul cuvîntului, cuvîntul pe felul gestului, avînd mai cu seamă grijă să nu depășiți natura... Depășirea naturii e totdeauna alături de scopul pe care și-l propune teatrul, care, și la începutul lui, ca și azi, era, și e oglinda acestei

Peste aproape 150 de ani dealtfel, dovadă că acest cusur a necăjit fiecare epocă, Diderot se plîngea şi el că actorii nu „declamă" bine, cu o ciudată inconsecvenţă dealtfel, poate numai cu o inconsecvenţă terminologică, dar mai sigur înşelat în felul de a înţelege arta şi felul actorului, şi a trebuit să vie Talma [19], se pare, şi Rachel [20] ca să se facă dovada că teatrul clasic poate fi jucat cu justeţe *. Ceva mai tîrziu încă Lessing şi Goethe s-au plîns şi ei de asemeni de „efectele" actoriceşti, şi apoi tot mai mult cei care s-au apropiat de teatru cu dragoste şi simţire delicată au fost, aşa cum spunea Hamlet, jigniţi. Presupunem asta doar, căci e imposibil să avem noi înşine o judecată nemijlocită despre arta actorului în decursul acestor trei veacuri despre care vorbim, şi rămîne fireşte să reconstituim concretul trecut, coroborînd experienţa noastră proprie cu comentarii păstrate, cu date citate, cu ceea ce apare şi azi neîndoios, din acest trecut.

Astfel faptul că esenţa artei actorului era văzută în „declamaţie" şi mimică, aproape fără bănuiala unei arte actoriceşti in-

---

naturi, năzuind să arate virtutea sub adevărata ei înfăţişare, viţiul sub propriul lui chip, adică să ne redea manierele timpului în care se petrece piesa. O pictură exagerată sau neîndestulată provoacă în mod stîngaci rîsul şi jigneşte pe spectatorii judicioşi, a căror critică e mult mai de preţ decît tot restul. Ah! ce actori am văzut lăudaţi pentru artă, într-un mod sacrilegiu aproape, cînd ei n-aveau nici accentul, nici umbletul unui creştin, al unui păgîn, ori al unui musulman... se umflau şi mugeau în aşa hal, încît eu bietul am crezut că sunt făcuţi de vreun salahor al naturii, atît de minunat o parodiau.

Intîiul actor:

Nădăjduiesc că ne-am vindecat puţin de acest cusur.

Hamlet:

Să vă vindecaţi cu totul. Iar acei care joacă pe paiaţe să nu adauge nimic rolurilor. Sunt unii care rîd ei înşişi, ca să îmboldească vreo cîţiva spectatori netoţi să rîdă şi ei, acolo unde momentul ori acţiunea impune. E nedemn şi dovedeşte o jalnică ambiţie la acei proşti care sunt în stare să facă asta. Duceţi-vă să vă pregătiţi. (Shakespeare, *Hamlet,* Act. III, Scena II).

* Cităm din *Paradoxe sur le Comédien* [21] pe sărite:

Intîiul (interlocutor):

„...Dar folosiţi în teatru tonul familiar, expresia simplă, portul domestic, gestul natural, şi veţi vedea atunci cît de sărac şi de slab va părea (din pricina aceasta N.R.)" (p. 14).

Pentru ca într-altă parte să ceară dimpotrivă simplicitatea:

„... orice ar fi, aş dori ca să nu mergeţi la reprezentarea unei piese romane de Corneille decît după citirea scrisorilor lui Cicero către Atticus. Cît mi se par de umflaţi autorii noştri dramatici! Cît mă dezgustă declamaţiile lor, cînd îmi amintesc simplicitatea şi nervul discursului lui Regulus sfătuind senatul şi poporul roman să nu primească schimbul de prizonieri" (p. 48)

. . . .

„Dacă se va întîmpla într-o zi ca un om de geniu să îndrăznească să dea personagiilor sale tonul simplu al eroismului antic, arta actorului ar deveni cu mult mai grea, fiindcă declamaţia ar înceta să mai fie un soi de cîntec." (Diderot, *op. cit.,* ed. Fayard, p. 48).

tegrale (și numai de aceea a fost posibil *Paradoxul* lui Diderot), ori că s-au publicat atît de numeroase studii despre: dicțiune și mimică în decursul timpului, ni se pare semnificativ pentru conceptul clasic academic. De o utilitate discutabilă, cultivarea dicțiunii și a mimicei sugera, impunea o greșită orientare teatrului întreg, provocînd complicate încurcături, trădînd esența interpretării însăși, instituind o critică menită mai curînd să deruteze vocația actoricească, căci nedumerește pe interpret, luădînd ceea ce acesta simte că e fals în jocul său și sfătuindu-l să renunțe la ceea ce vine în realitate din adîncimile trăirii artistice însăși. Nimic nu tulbură mai grav evoluția unei culturi decît o autoritară și totuși falsă ierarhie a valorilor.

De multe ori se citează cazurile unor mari actori, respinși cînd s-au prezentat la examenele de admitere, anume pentru lipsă de dicțiune și de expresie mimică. E greu de spus dacă înclinarea atît de cunoscută a francezilor pentru „elocință" intră în educația făcută de teatrul lor, ori dimpotrivă acest teatru a fost astfel orientat, tocmai din pricina prestigiului de care s-a bucurat totdeauna în Franța oratoria, în așa măsură încît clasele de retorică și premiile de elocință, fie și cu înțelesuri altfel și vag nuanțate, sunt o parte din forma de bază a învățămîntului. Literatura dramatică însăși se resimte de această pasiune discursivă și marea majoritate a lucrărilor franțuzești, din toate nuanțele, sunt, după cum am spus, piese compuse din dialoguri excesive, în loc de incidente dramatice. Că acest teatru nu e lipsit uneori de farmec și chiar de o anume frumusețe nu încape nici o îndoială. Numai așa se poate explica faptul că pînă la sfîrșitul veacului trecut, deci timp de aproape 300 de ani, teatrul franțuzesc și îndeosebi Comedia Franceză a contribuit atît de mult la iradierea Parisului în lume, provocînd scene imitatoare pretutindeni.

Calități de elocință, adică dicțiune, mobilitate vocală, inflexii emotive, căldură și patetism, frazare dinamică, mimică accentuată, umblet elegant și gest distins, întrunite cîteodată la un interpret, în întîlnirea lui cu cîte un text mai mult sau mai puțin apropiat, produceau o impresie de neuitat asupra unui public educat în acest sens, încît în asemenea clipe de uitare nimeni nu mai vedea decorul cu coloane de cîrpă care tremură, costumele de operă, improvizate, salonul cu ușile care nu suportă clanțe, carența celorlalte personagii sau a figurației.

Se înțelege că acest convenționalism calofil e sporit și de cel impus de stilul tragediei însuși, care elimină din scenă tot ceea ce amintește prea de aproape viața și concretul.

În timp ce teatrul francez, datorită prestigiului acelui veac Ludovic al XIV-lea, era adoptat, odată cu limba franceză de mai toată Europa aristocratică (în așa măsură că Voltaire, de pildă, era jucat în Germania ca un autor al locului, că Addison ducea

în Anglia cele trei unităţi, iar la curtea rusească erau aplaudate trupe în turneu), avea loc în 1741 la Londra, la teatrul Goodmansfield, o reprezentaţie cu *Richard al III-lea*, jucat întîia dată de Garrick [22], desigur una dintre cele mai mari date din istoria teatrului universal, căci nu numai că se ivea probabil unul dintre cei mai de seamă actori din cîţi au fost vreodată, dar în acelaşi timp — şi prin el — reapărea în actualitate un autor aproape uitat de mai bine de o sută de ani, William Shakespeare, şi reapărea ca să crească tot mai mult, mai ales după explicaţiile critice şi traducerile în limba germană ale lui W. Schlegel, pînă la convingerea bine stabilită astăzi, în cultura europeană, că e cel mai mare poet dramatic al tuturor timpurilor.

Influenţa lui Garrick, cu prilejul venirii lui pe continent (1763—65), este socotită de J. Gregor drept cea mai adîncă acţiune din istoria teatrului.

În Germania şi în Franţa îndeosebi, arta actoricească a lui Garrick a provocat multe dezbateri (Diderot în *Paradoxe sur le Comédien* ia o broşură despre jocul lui ca punct de plecare). Se pare că e vorba cu adevărat de o personalitate fără seamăn, a cărei putere de autosugestie mergea pînă la transformarea, fără mijloace din afară, a propriului fizic, într-un portret străin, iar puterea lui de creaţie cuprindea mai toate personagiile bărbăteşti de seamă ale teatrului shakespearean, ca şi rolurile de comedie cele mai deosebite... Nici pe departe nu mai poate fi vorba aci de o artă imitativă, ci de expresivitate re-creatoare.

Sub influenţa lui (şi sfătuiţi stăruitor de Marmontel) [23], La Clairon şi Lekain au căutat să renunţe la declamaţia melopeică şi umflată, în care erau reprezentate tragediile clasice, fără să izbutească pe deplin *, dar chiar aşa pilda lor n-a putut fi urmată de ceilalţi actori şi s-a pierdut.

Rămîne pentru noi însă aci o bună doză de îndoială şi pentru alt motiv. Faptul că La Clairon este lăudată de Diderot, iar jocul ei oferit într-o analiză demonstrativă în *Paradoxe sur le Comédien* ne face să şovăim cînd ni se vorbeşte despre revoluţia pe care ea a dorit-o în arta actorului. Căci teza acestei cărţi de mare răsunet este desigur falsă şi a putut fi formulată aşa doar într-o epocă dominată de concepţia raţionalistă a imitaţiei frumosului în artă. Numai dintr-o înţelegere superficială şi dintr-o necunoaştere a modalităţilor psihologice şi estetice s-ar mai putea lua azi în discuţie întrebarea dacă actorul trebuie să încerce real ori nu emoţiile pe care le exprimă în scenă. Teza opusă, Sainte-Albine [24], deşi

* „Pare sigur că Lekain găsea strigăte de un realism pătrunzător. Dar în restul timpului dicţiunea lui era un recitativ asemeni cu acela al celorlalţi contemporani. S-au notat partiţiile cu care el împodobea versul. Intervalele sunt destul de surprinzătoare: o sixtă mărită do-la diez urcînd, o noime do-si scoborînd". (H. Bidou, *op. cit.*, p. 125).

e mai aproape de adevăr, nu atinge nici ea specificul emoţiei în teatru. Dar problema întreagă priveşte mai mult alte capitole ale unui studiu despre teatru, cel psihologic de pildă, şi nu poate fi decît menţionată negativ în discuţia despre esenţa teatrului.

În orice caz, această încercare „revoluţionară" a însemnat cel puţin faptul afirmării în teatrul francez că există şi altă realitate în afară de text şi debitul actorului. Vrem să amintim despre acel spectacol din 1755 de la Comedia Franceză, cînd, în *L'Orphelin de Chine* a lui Voltaire, actriţa Clairon şi partenerul ei Lekain, în dorinţa de a respecta „adevărul în costum", renunţă, întîia dată în teatrul francez, la „panier" şi la costumul vag de balet (amestec de mitologie şi costum al epocii) în care se jucau tragediile pînă atunci, provocînd dealtfel multă uimire, şi încearcă să redea (să zicem) culoarea locului şi a epocei *.

Protestările au fost numeroase, unele foarte energice din puncte de vedere însă foarte felurite, de pildă Diderot îi ceartă pentru frivolitatea lor **.

E cert că dacă nu în realizare, în spirit cel puţin, aceşti doi mari actori au concretizat o legitimă tendinţă, care nu avea să capete structură decît abia tîrziu, înspre epoca noastră, în orice caz a constituit însă un progres de netăgăduit faţă de modul în care se juca pînă la ei. Cu multă amărăciune Marmontel comentează, în capitolul respectiv din *Encyclopédie*, prostul gust al actorilor în vremea sa, prost gust care nu exclude, ba dimpotrivă, implică un fast şi o risipă cu decoraţia baletistică, menite să menţie amintirea că această Comedie Franceză e un teatru de pensionari ai regelui, că teatrul lor era adesea un soi de intermezzo în serbările Curţii, manieră moştenită direct din „Trionfo"-urile Renaşterii italiene ***.

---

* Dar era un mod de a respecta adevărul destul de fantezist. Iată cam în ce a constat această revoluţie care a produs atîta tulburare :

„Ei au dispus să se picteze o decoraţie, un fel de palat după gustul chinezesc, de asemeni au păstrat costumul respectiv în îmbrăcăminte ; femeile erau în costume chinezeşti şi fără panier, fără manşete şi cu braţele goale" (Collé, citat de Ad. Jullien, *Histoire du costume au théâtre*. Charpentier, 1880, pag 136).

** „În ce cheltuieli nu s-au vîrît actorii noştri pentru reprezentarea *Orfanului din China*? Cît nu i-a costat ca să ciuntească această lucrare de o parte din efectul ei ? Într-adevăr, numai unor copii, care se opresc cu gura căscată într-o stradă bălţată cu tapiserii, le-ar putea place luxul veşmintelor în teatru. O atenieni, sunteţi copii !" (citat de Ad. Jullien, *op. cit.*, pag. 143).

*** „...Partea decoraţiei, care depinde de actorii înşişi, este decenţa veşmintelor. În privinţa aceasta s-a introdus un uz, pe cît de greu de conceput pe atît de greu de înlăturat. Uneori Gustave iese din peşterile Dalecarliei, într-o haină albastră cum e cerul, cu podoabe de hermină, altă dată Pharasme, îmbrăcat într-o haină de brocart de aur, spune trimisului Romei :

La nature, marâtre, en ces affreux climats,
Ne produit au lieu d'or, que du fer, des soldats.

Între încercările reformatoare se mai pomenește cu multă prețuire de seara de 4 noiembrie 1789 cînd Talma și-a început seria de triumfuri în *Carol IX* de Marie Joseph Chénier [25] și cînd marele actor inova, studiind costumul și chipul regelui cu atîta dorință de fidelitate, încît reușita lui a înspăimîntat. Ducînd, cu o mare grijă de adevăr, pînă la capăt revoluția inițiată de Clairon și Lekain, el cerceta costumele eroilor antichității, după monumentele păstrate și cu sprijinul prietenilor săi pictori. Împreună cu pictorul David [26] el a și creat acea modă „à la romaine" din timpul revoluției *.

Cum ar trebui așadar să se îmbrace Gustave și Pharasme? Unul cu piei, celălalt în fier. Cum i-ar îmbrăca un pictor? Se spune că trebuie să se dea oarecare atenție moravurilor timpului. Trebuia deci ca Lebrun [27] să-l frizeze pe Por și să-i pună mănuși lui Alexandru? Reflecția pe care toți actorii ar trebui s-o facă, la fiecare rol pe care au să-l interpreteze, este că spectatorul e acela care trebuie să se deplaseze, nu spectacolul; în cazul acesta nu l-am mai vedea pe Cezar apărînd cu perucă pătrată, nici pe Ulise ieșind pudrat, de sus pînă jos, din mijlocul valurilor. Acest ultim exemplu ne îndreaptă la o observație care ar putea fi utilă. Poetul nu ar trebui nicicînd să prezinte împrejurări pe care actorul să nu le poată reda, așa ca aceea a unui erou ud pînă la piele. Quinault [28] a închipuit în Isis un moment sublim, atunci cînd Furia o scoate pe Io de păr din mare; dar acest tablou nu trebuie să dureze decît o clipă: el devine ridicul dacă ochiul se ațintește asupra lui, iar scena care îi urmează imediat, îl face impracticabil în teatru. La reproșurile pe care le facem actorilor în privința indecenței veșmintelor lor, ei pot opune uzul stabilit și primejdia de a inova în ochii unui public care condamnă fără a înțelege și care rîde înainte de a judeca. Noi știm că aceste scuze sunt foarte întemeiate, ba ne dăm chiar seama că reflecțiile noastre nu vor avea nici un rezultat. Dar ambiția noastră nu merge pînă la a pretinde să corecteze veacul nostru; ne ajunge să afle posteritatea, de va ajunge pînă la ea această lucrare, despre acei care, în materie de artă și gust, nu aparțin nici unui secol și nici unei țări". (Marmontel, citat de Ad. Jullien, *op. cit.*, pag. 74—75).

Trebuie să risipim și aci o confuzie... După ce s-a socotit multă vreme că teatrul clasic s-a jucat fără montare, ori, ca în epoca elisabetană, cu indicații sumare de decor, descoperindu-se în urmă cărți de socoteli care arătau că s-au cheltuit sume considerabile cu unele dintre aceste reprezentații, s-a dedus că montările înseși erau studiate și fastuoase, cînd nu era vorba decît de luxul ocazional al petrecerilor (care implicau adesea „mașinării" naive și complicate) ori al costumelor actoricești personale, din dorința de a se înălța avantajos ca eleganță.

Obiceiul de a se admite spectatori de marcă pe scenă și dificultățile pline de pericole ale iluminatului împiedicau desigur decorurile adecvate.

* Se pare că nici aceste inovațiuni nu priveau totuși decorul, căci anacronismul și dezinvoltura fantezistă dominau, dovadă următoarea observație critică:

„Gustul pentru costum nu se mai susține cu aceeași fervoare, iar actorii francezi reprezintă adesea capodopere într-un chip revoltător; se poate cita în privința aceasta *Sémiramis* [29], jucată într-un palat de arhitectură corintiană, cu grădini de plante americane și cu un tron așezat sub un baldachin de modă poloneză. Diversele personagii sunt îmbrăcate turcește, iar un scutier, îmbrăcat ca vechii noștri cavaleri francezi, ajută pe Regină dîndu-i brațul" (Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, 1806, cit. de Ad. Jullien, *op. cit.*).

Dealtfel reforma a fost adoptată şi păstrată numai pentru Comedia Franceză şi numai pentru unele piese. Astfel, abia în 1837, cu prilejul inaugurării unui muzeu la Versailles, eroii lui Molière, care erau altfel îmbrăcaţi după jurnalul de modă al timpului, au apărut în costumele din vremea lui Ludovic al XIV-lea.

Să arătăm că în ultimele pagini ale operei citate, Adolphe Jullien [30] îşi exprimă cu amărăciune îndoiala că actriţele, care joacă roluri de cameriste ori de ţărănci, vor juca vreodată fără bijuterii, coafate altfel decît după cea mai nouă modă, dar era o vedere, ca să zicem aşa, excesiv pesimistă.

O reacţiune era desigur dialectic probabilă şi ea a venit, dar literatura romantică, prin excesele ei verbale, prin cultul tiradei antitetice împins la exces, prin predilecţia pentru gusturile eroico-patetice, deşi era o protestare — liberă, libertară, anti-academizantă, nu a influenţat însă teatrul în ceea ce priveşte arta actorului, în nici un mod, dealtfel nefiind decît o reacţiune, era dinainte condamnată, deoarece ea combătea un exces printr-un alt exces, nu printr-o comportare lucidă, adecvată.

Romantismul a înlocuit formalismul calofil cu formalismul antitetic şi, în teatru, a exagerat dincolo de orice limită gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgenţa lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenţionale (care se numeau în toate limbile după termenul franţuzesc) acele „emplois", de felul jeune premier, père noble, cochetă, subretă, ingenuă, intrigant, raisonneur, ori „marchiz", bonvivant, comparse. etc.

Ca să se vadă pînă unde mergea neînţelegerea pentru modalitatea integrală a teatrului, cît era de ignorată ideea de unitate şi stil a unei reprezentaţii, în această capitulare în faţa „artei unui actor", e destul să arătăm că, la un spectacol, într-un turneu în Germania, Edwin Booth [31] jucînd pe Othello, alături de alt mare virtuoz german, Dawison [32], acesta în Iago, îşi spunea rolul în englezeşte, cel de al doilea răspundea în nemţeşte, iar Desdemona vorbea englezeşte ori nemţeşte, după cum se adresa unui partener ori celuilalt *.

Dar formula romantică, această concepţie clasică despre teatru, mai implica încă o consecinţă destul de gravă pentru evoluţia artei dramatice însăşi. Textul fiind identificat cu spectacolul, iar spectacolul fiind în esenţă dramă (tradus ori numai înţeles greşit prin *acţiune* în loc de *act*), textul însuşi se identifică în mod firesc cu drama. Prin dramă se înţelege orice operă literară (literatura dramatică) destinată teatrului (deşi francezii păstrează încă multă vreme termenul comedie, echivalent cu drama), ba încă sunt numeroase drame care nu s-au jucat niciodată, fiind socotite ca ne-

---

* Citat de Julius Bab, în *Das Theater der Gengewart*, p. 8.

jucabile, cum sunt altele care s-au jucat din aceeaşi pricină mult mai tîrziu decît atunci cînd au fost scrise. Cum diversele moduri inadecvate ale unui termen ne lămuresc despre spiritul în care e conceput, cum ne lămuresc şi consecinţele către care e inevitabil împins, trebuie să remarcăm că termenul de dramă a pătruns în celelalte genuri literare, încît anume povestiri devin şi ele „dramatice", ba prin transfer literar devin şi anume împrejurări, de îndată ce implică existenţa unui conflict moral, în aşa-zisa dramă de conştiinţă. Am văzut dealtfel în introducere pînă unde împinge J. Gregor prezenţa dramaticului în natură. Identificîndu-se textul cu teatrul, iar teatrul cu drama, şi dezghiocîndu-se sensul etimologic al cuvîntului, drama este identificată cu acţiunea şi în mod firesc criteriul de ierarhizare a lucrărilor destinate teatrului devine acţiunea... O dramă este autentică dacă are o multă şi vie „acţiune". Consecinţele acestei grave confuzii (de care e posibil să fie responsabil Aristotel) şi nejustificate identificări au fost de o enormă importanţă pentru istoria teatrului, fiindcă acest criteriu al acţiunii, aplicat cu stricteţe, elimina din teatru autorii autentici, creatorii, dacă lucrările lor nu erau bogate în acţiune, şi dimpotrivă promova nenumăraţi falşi autori care excelau într-o intrigă activă complicată... Era de fapt un soi de compromis antinomic, căci textul nu mai era preţuit pentru valoarea lui, de pură creaţie, cum ar fi fost indicat de însuşi motivul orientării spre text, dar nici nu lăsa libertatea completă a teatrului, să dezvolte posibilităţile esenţiale. Confuzia milenară dintre act şi acţiune a falsificat cu totul criteriile dramaturgiei. Astfel, Musset [33] a fost lăsat de o parte timp de o jumătate de secol, în beneficiul lui Dumas [34], Ponsard [35] ori Scribe [36], fiindcă teatrul acestora era un teatru de acţiune... Directorii de teatru, interpreţii, criticii dramatici, publicul cel mare erau cu totul de acord în această privinţă. Dealtfel, după o întîie încercare, chiar critica literară strictă s-a îndoit de orice valoare dramatică a comediilor lui Musset, care au fost publicate doar pentru frumuseţile literare (şi e o întrebare dacă autorul însuşi nu a murit cu convingerea că lucrările lui nu se vor juca niciodată). Peste un veac însă, tocmai comediile sale constituie mari succese de teatru şi dimpotrivă din toată falanga de dramaturgi triumfători ai veacului trecut nu rămîne prea mare lucru. Tot datorită acestei judecăţi unanime oarecum şi inflexibile, care pretinde că lucrarea de teatru trebuie să aibă o caracterizată „acţiune dramatică" (pleonasm aparent numai), întreaga operă a lui Bernard Shaw [37], lipsită în general de acţiune, a fost refuzată de teatru vreme de un sfert de veac, ceea ce n-a împiedicat-o să cunoască apoi, luată ca întreg, poate cel mai mare succes, de public chiar, al ultimelor două decenii.

E greu de arătat la ce confuzii în spiritul modern a dus această identificare a teatrului cu drama şi a dramei cu acţiunea *.

Abaterile cele mai evidente ale evoluţiei literaturii dramatice aveau să fie dealtfel tocmai consecinţele supraevaluării unei esenţe inadecvat privite. Teatrul romantic de pildă avea să împingă declamaţia şi acţiunea la paroxism, să părăsească orice contact cu realitatea, iar urmarea dialectică a fost, chiar în sfera primatului textului, *reacţiunea naturalistă*, care a fost tocmai chemarea la o realitate, cum a şi fost, nu numai o desfrumuseţare de podoabe academice a tragediilor clasicizante, dar şi o renunţare la acţiune.

Dacă însă excesele actoriceşti sfîrşiseră prin a depăşi şi desfigura textul, prin a compromite operele clasice, care nu mai puteau fi jucate decît rar, nu fusese părăsită însăşi concepţia, măcar în planul strict teoretic, că textul primează şi că el trebuie să fie slujit de actori. Cel mult se constată că dacă textele nu rezistă unei asemenea arte, e fiindcă s-au învechit ori au fost depăşite ca valoare, de acele patetice şi iscusit combinate intrigi dramatice ale timpului, cu care actorii cutremurau mulţimile, în veacul care a fost fără îndoială deopotrivă al aburului ca şi al teatrului. Numai aşa se explică succesele memorabile ale lui Dumas, Ponsard şi Sardou [38], într-o vreme cînd teatrul lui Musset era socotit ca nejucabil **.

A spune că textul primează nu e suficient. E necesar, pentru ca să putem spune că ne aflăm în faţa unei gîndiri eficiente, să se indice şi *structura* unei asemenea modalităţi, rămînînd ca în practică să se caute numai o tehnică apropiată concretului. Numai structura semnificaţiilor dă existenţă şi dă atîta existenţă cîtă structură e.

În realitate, trebuie să privim încercările şi mişcările pe care le numim reacţiuni, anume ca speciile unui gen, iar în cazul de faţă doar ca diferenţieri modal-structurale ale conceptului conjugat teatru-text, în care relaţia e dezechilibrată prin accentul excesiv asupra textului.

Dealtfel această nelinişte şi această năzuinţă spre adevăr s-au manifestat totdeauna în teatru, dar nu într-un concret fenomenologic, ci fără conştiinţa structurii semnificaţiilor, doar ca reacţii şi ca intuiţii inadecvate, aşa cum totul dăinuie fără accent, în concretul social.

Chiar cînd influenţa Comediei Franceze era atît de strălucită în Europa întreagă de la începutul veacului XVIII, trebuie să

---

* Deoarece ne preocupă doar esenţa teatrului, credem de prisos să insistăm asupra problemelor care privesc forma ori subiectul lucrărilor dramatice, adică faptul deosebirii între comedie, tragedie, tragi-comedie, „drama shakespeareană", drama burgheză (aşa cerută de Diderot), ş.a.m.d.

** Vezi în această privinţă în volumul *Teze şi antiteze,* capitolul *Sportul şi teatrul.*

remarcăm că au fost destule încercări de reacțiune. Acestea veneau pe cealaltă linie generatoare, care pornea de jos, de la *teatrul popular*, despre care am făcut numeroase mențiuni și care descindea probabil din vechiul comos helen, prelungit prin Mistere, Pasiuni și Moralități populare, dar mai ales prin jocuri de saltimbanci, teatre de păpuși și măscărici, comedianți improvizatori.

Comedianții englezi, Stegreiferii germani, Commedia dell'Arte reprezentau tendința teatrului strict actoricesc al textului redus la o canava sumară, cu personagiile fixe (Arlequin, Pierrot, Colombine, Doctorul Pantalone, de pildă).

Acest teatru nu dispăruse niciodată, nici nu va dispare desigur, dealtfel într-o formă ori alta poate fi găsit la mai toate popoarele din lume în diferite grade. Astăzi încă, el dăinuie și jurnalele cinematografice arată destule reconstituiri de serbări religioase, cu procesiuni seculare ; teatrul „improvizat", Commedia dell'Alte se practică în circuri și music-halluri, dar mai ales în ceea ce se numește acum revistă, operetă și comedie muzicală... Succesul public al unei „reviste de mare spectacol" nu e mai mic desigur decît al încîntătoarelor trupe de „comedieni italieni" care de pe vremea Caterinei de Medicis pînă la Regență[39] au venit de atîtea ori, pentru ca pînă la urmă arta lor să rămîie definitiv la Paris și să hrănească deopotrivă pictura și poezia franceză. Se poate spune și despre ei ceea ce spune astăzi despre o revistă : asemenea spectacole plac, dar nu sunt prețuite ca momente de artă, decît reluate ca motive de un artist.

Totuși funcțiunea lor istorică a fost considerabilă... În fața teatrului cult, literaturizat, cu veleități antice, pompos, ieșit din Renaștere, comedia aceasta populară a păstrat o artă teatrală oarecum umană, familiară, spontană, a făcut să dureze, fie și nerecunoscute, valori originare, deși reduse, a păstrat, am putea spune, artei teatrale contactul cu concretul și ideea de libertate creatoare.

Firește, prin ea însăși, nu putea dărui valori culturii universale, dar, conjugată cu năzuința unui teatru cult, a dat naștere încă de timpuriu la cele două mari genii dramatice ale timpurilor moderne, Shakespeare și Molière, iar dintre actori, desigur, ni l-a dat pe Garrick. Ei reprezintă felul liber al artei populare spontane, umplut cu cea mai adîncă umanitate din cîte se poate închipui azi.

Pe această linie de sinteză creatoare, care aducea și îndemnuri telurice, ca și năzuința de expresie a geniului național, s-a întărit rezistența germană împotriva artei dramatice franceze și se poate spune că, în această privință, teatrul lui Shakespeare a jucat un rol catalizator.

Afirmînd că geniul poporului german e mai apropiat de arta englezilor decît de cea franceză, Lessing[40] avea desigur în bună parte dreptate — și faptul avea să fie confirmat mai tîrziu

de renumitele traduceri ale lui Schlegel [41], ca şi, de pildă, în ultimul timp, de faptul că un Bernard Shaw a cunoscut ca şi înaintaşul său elisabetan gloria europeană tot prin germani — dar concepţia lui Lessing despre teatru e desigur destul de neprecisă, între altele şi prin poziţia pe care i-o fixează.

„Arta actorului stă la mijloc între artele plastice şi poezie. Ca pictură vizibilă, frumuseţea trebuie să-i fie cea mai înaltă lege, dar ca pictură tranzitorie nu e totuşi necesar să dea poziţiilor ei, pe deasupra, şi acea linişte care face atît de impozante operele de artă antice", (*Hamburgische Dramaturgie,* Fünftes Stück)

2. *REACŢIUNEA VERISTĂ ŞI NATURALISTĂ*

Totuşi în întregime *Hamburgische Dramaturgie* avea să creeze o anumită stare de spirit, care, fie şi sub noi influenţe străine, urma să ducă teatrul german la înflorire, poate chiar în aşa măsură încît să se poată spune că de 70 de ani încoace este cel dintîi în lume, că *arta teatrului* este o disciplină, o ştiinţă, s-ar putea spune, prin preocupările ei voit riguroase, în bună parte, germană.

Ideea de stil în arta înscenării apare, în sensul realităţii structurale, însă abia cu reputatele reprezentaţii de la Meiningen, sugerate poate de un turneu al unei trupe englezeşti, dar determinate şi în parte realizate de personalitatea puternică a ducelui Georg II de Meiningen [42], mai mult decît de regizorul Chronegk [43]. Ele au însemnat un eveniment care şi-a meritat faima europeană şi au determinat întreaga orientare selectivă de teatru de la sfîrşitul veacului trecut şi de azi. Concepţia de regie — apare întîia dată ca funcţiune efectivă cu conştiinţă de sine, căci pînă acum regizorul era cel mult şeful serviciilor auxiliare ale scenei, obligat să păstreze textele, să aranjeze recuzita, să comunice înştiinţări interpreţilor, să aplice trăznetele şi să supravegheze făcliile. Seara, regizorul dădea „intrările" în scenă. Punerea în scenă în sensul de azi al cuvîntului nu se făcea anume, ci se continua în genere tradiţia fiecărei piese, după cum îşi amintea vreunul dintre actori care mai jucase în ea într-altă parte, sau numai o văzuse, sau îşi procurase caietele de regie. De aceea piesele noi „se simplificau" oarecum ; repetiţia însăşi era în genere sub autoritatea formală a actorului vedetă, care indica „intrările", „trecerile", „coborîrile", „urcările" (adică actorul trece atîţia paşi spre dreapta, ori vine din fundul scenei, ori se îndreaptă spre fundul scenei). Din aceleaşi motive pentru care actriţele apăreau mai de mult în orice rol cu toate bijuteriile lor şi adesea cu un adaos împrumutat, cei mai

mulți actori se luptau între ei, ca „să aibă rampa“, ori ca să fie în scenă și să dea replica sfîrșitul de act *.

Cum am spus deci, direcția de scenă se mulțumea să indice trecerile și să însemne locul ușilor și mobilierului, doar atît cît era în legătură cu jocul actorilor, ca să nu-i încurce la spectacol. Prin diverse semne convenționale cu creionul colorat, aceste momente erau fixate în textul regiei și al sufleurului.

Autoritatea civilă a ducelui de Meiningen a impus trupei din mica sa reședință o disciplină desăvîrșită, revoluționară și a pus capăt unor asemenea veleități. Năzuința a fost respectul adevărului istoric în înscenare, realizarea unei unități stilistice.

Decorul a fost studiat cu cea mai mare grijă ; așa pentru *Iuliu Cezar* de pildă, ducele s-a pus în legătură cu muzeele din Roma, încît Forul roman, și toată ambianța lui au fost reproduse cu fidelitate. În genere, s-a introdus cu strictețe respectul unității epocii în care se petrecea acțiunea unei lucrări, căci ducele, pictor amator și reputat cunoscător al istoriei artelor, desena el însuși schițele decorurilor. Izbînda artistică a fost de mare răsunet și numeroasele turnee făcute de trupa de la Meiningen, în principalele centre de teatru european, au produs o adîncă impresie, iar vîlva în lumea de specialitate a fost foarte mare. Se poate spune că ideea de „revoluție“ atît de frecventă și iubită în arta dramatică își are sursa în aceste reprezentații. Julius Bab judecă astfel, în amănunte semnificative, realizările de la Meiningen în comparație cu trecutul :

> „Ne obicinuiserăm în bună măsură în teatrul dramatic cu o scenă, care prezenta întotdeauna la mijloc un spațiu dreptunghiular mare și gol, și care, mărginit sugestiv și relativ de culise, peisaje sau camere, era tocmai locul destinat jocului actorilor. Cei de la Meiningen au început (după modele care au fost menționate) să prelucreze acest spațiu. Abia acum vechiul dicton că „locul acțiunii este teatrul“ și-a pierdut pînă într-atîta sensul, încît s-a încercat să se facă și din toate planurile elemente constitutive, organice ale scenei. Astfel peisajul nu a mai fost întrerupt de spațiul consacrat actorilor, mimii apărînd deopotrivă într-un punct anumit, dramatic dat și pictural accentuat al peisajului sau al drumului. Diferențele de teren, adînciturile, povîrnișurile și treptele au devenit un mijloc important al plăsmuirii plastice.
>
> Camera nemaifiind întocmită din arcuri de culise, ci din trei pereți, nu constituia propriu-zis ceva nou, iar francezii desăvîrșiseră pe vremuri încă, prin tavanul așezat deasupra, iluzia unui interior. În Germania însă, cei de la Meiningen, primii, au făcut din aceasta o regulă și au transformat și aci monotonul dreptunghi în unghiuri ascuțite,

---

* Cunosc eu însumi cazuri cînd — acum după război, în teatrul românesc — actrițe și actori cu veleități de vedetă au impus să cadă cortina mai devreme, numai ca să aibă ei în scenă ultima replică.

nişe şi accesorii construite interior (Einbauten) dintre cele mai variate. Abia prin aceştia au devenit o normă uşile solide, practicabile, a căror clanţă se putea apăsa în jos (pînă atunci chiar şi teatrele mari se folosiseră de uşi tăiate în pînză, care se închideau şi se deschideau în mod magic). Fireşte că introducerea coloanei şi a altor elemente de arhitectură, de care actorul să se poată răzima, făcute dintr-un material plastic rezistent şi nu din pînză adesea tremurătoare, ca şi folosirea proiectorului electric de către cei de la Meiningen, nu era ceva absolut nou, dar toate aceste artificii tehnice erau puse, pentru prima oară, în mod consecvent şi dirijat, în serviciul unei mari opere de înscenare". (*Das Theater der Gegenwart*, pag. 21—22).

„Valorile optice" ale scenei, studiate cum încă nu se făcuse pînă atunci, folosirea unui material care să nu sărăcească iluzia (mătăsurile şi stofele pentru unele spectacole au fost aduse de la Lyon şi Geneva), grupări plastice, inspirate din tablourile şi basso-reliefurile de artă, realizate după lungi şi serioase repetiţii, în care fiecare figurant trebuia să se pătrundă de rostul lui în tabloul scenic, căderea luminii şi potrivirea culorilor au însemnat o adevărată şi europeană izbîndă a artei teatrului... Nu e mai puţin adevărat că la Meiningen nu s-a preţuit decît decorul propriu-zis şi s-a integrat participarea actorilor la decor, ca valori plastice.

Nu autenticul interpretării a fost ţinta urmărită de teatrul din Meiningen, nu adevărul psihologic, nu viaţa interioară, ci exactitatea cadrului pictural, precizia aparatului exterior, stilul în sensul pur plastic. În asemenea condiţii apare desigur întemeiat reproşul de verism istoric, căci regia aceasta prefera în genere piesele istorice care ofereau posibilităţi plastice mai mari, pe care i-l face Julius Bab, amintind dealtfel opinia criticului Speidel:

„Actorul bun este şi rămîne totuşi A şi Ω al artei teatrale" *.

Un exces, în sensul opus în această epocă, reprezentau unii dintre marii actori italieni. Aceştia au ţinut să înfăţişeze cu o exactitate psihologică şi ostentaţie biologică uluitoare personagiile pe care le întrupau. Aşa-zisul *verism italian* este grija de a reda pe scenă, în cele mai neînsemnate amănunte, chiar procesele vitale şi adesea tarele patologice ale personagiilor. Rossi [44] şi Salvini [45] au purtat, în uimirea sălilor tixite de spectatori, de-a lungul şi de-a latul Europei, această iscusinţă actoricească, care a făcut din ei cei mai de seamă virtuozi ai timpului. Deşi o judecată critică întemeiată pe fapte nu mai putem face noi cei de azi, atît cît se poate însă corobora din diferite surse, va trebui să scoatem din cadrul acestui verism (în care o implică Julius Bab) pe Eleonora Duse [46], fiindcă accentul artei sale nu cădea atît pe amă-

* *Op. cit.*, p. 31.

nuntul psihologic al interpretării, care era într-adevăr după cît se pare desăvîrşit, cît pe acel complex interior, re-creator, care dă valoare trăirii pe scenă. Rolurile jucate de ea, dacă vor fi fost jucate reuşit, şi se spune asta, ne impun să o situăm în planul artiştilor de geniu, atît de puţini, un Garrick, un Kean, un Moskovsky [47], un Kainz [48], care prin intuiţia şi intensitatea lor vitală depăşesc formele şi cadrele, fie ele superioare, căci creează printr-o tehnică *interioară*, nu printr-una pornită de la periferie la centru. Ceea ce se poate spune despre acest verism italian (aceasta se potriveşte însă şi pentru Duse) e că el neglija cu desăvîrşire tocmai ceea ce constituia veleitatea de artă a verismului de la Meiningen : adevărul şi stilul în înscenare, înţelegerea pentru unitatea cadrului. În această privinţă stăteau, fiindcă jucau numai în turnee, mai prejos chiar de micile teatre stabile (Hoftheater) din Germania, ori cele din Franţa. Comparşi adunaţi la întîmplare, textul aservit cam fără scrupule, uneori chiar eliminarea vreunui personagiu, actori în roluri duble, lipsa decorului făceau arta lor deficitară sub aspectul realizării scenice. Am putea spune că verismul italian însemna „arta actorului" dusă la un soi de paroxism. Întreaga pleiadă imediat următoare : Noveli [49], Zacconi [50], Ruggiero-Ruggieri [51] înfăţişează uneori mai accentuat acest concept despre teatru, dar atunci e mai degrabă o lipsă de înţelegere.

Dacă Eleonora Duse nu poate fi socotită drept o actriţă veristă, negreşit naturaliste erau veleităţile imensului număr de imitatoare ale acestei mari artiste. Am cunoscut jocul unei eleve (deşi ca vîrstă îi putea fi camaradă), o actriţă de reputaţie europeană, Emma Grammatica [52], şi astfel, pe o cale mediată, încă ne putem face o idee de ceea ce ar fi putut să fie Duse, căci Emma Grammatica arăta în jocul ei ceva din adînca sinceritate omenească, din grija delicată a nuanţelor, din convulsia unei emoţii reale, care sunt condiţia, numai liminară e drept, a artei dramatice — dar şi necesară. Europa întreagă a fost însă plină în preajma războiului de o serie de glorii teatrale patetice, la care suspinele sugrumate, impresia de sufocare, zbuciumul pieptului, timbrul vocii alarmate, gîfîielile dramatice, care nu constituiau desigur decît unul din aspectele artei Eleonorei Duse, erau folosite acum cu automată virtuozitate, devenită drept şi loc comun, fără să mai bănuiască nimeni care le e sursa, cum au fost în forma originară, ce semnificaţie vor fi avut în jocul actriţei geniale, nemaiizbutind acum decît să simuleze pasiunea şi emoţia intensă feminină.

Căci bănuim că de la Duse purcede acea tehnică de a provoca o emoţie pur fiziologică, indiscutabil sinceră, dar străină de complexul artei, care pînă azi încă nu a fost diferenţiată de acest complex şi nici analizată în mod îndestulător. E ceea ce a înşelat,

bănuim, judecata criticii dramatice, şi pe aiurea, cu foarte rare excepţii, şi acestea ades nesemnificative. Încă din primele noastre cronici dramatice am căutat să atragem luarea-aminte asupra acestei tehnici străine nu numai de emoţia pur artistică, ci şi de emoţia trăită autentică *.

Nu e locul să facem aci o analiză fenomenologică a emoţiei în teatru, precizarea noastră e însă necesară chiar aci unde căutăm să facem doar o enumerare descriptivă istorică a conceptelor de teatru, căci nu se poate abstrage, fără pericol pentru înţelegerea totală, o asemenea înfăţişare a artei teatrale. Credem că se poate caracteriza un astfel de joc ca un *naturalism al pathosului*, o nouă formă a divorţului dintre text şi interpret, deşi, în genere, faptul e foarte greu de desluşit. Apogeul acestei tendinţe a fost ajuns atunci cînd a întîlnit şi autorii potriviţi, formaţi probabil sub influenţa jocului şi temperamentului Eleonorei Duse. Ne gîndim la acel teatru al amorului şi al patimei (Bataille, Bernstein şi imitatorii lor) a cărui origine e văzută în *l'Amoureuse* de G. de Porto-Riche care (din 1891) e pare-se anterioară venirii Eleonorei Duse la Paris (1892), dar care în realitate e crescută din acea imensă conştiinţă a suferinţei feminine, din acea ardere misterioasă creată în Europa întreagă de marea italiancă **.

Mai multă grijă de adevăr, de totalitatea teatrului, decît verismul istoric de la Meiningen şi verismul fiziologic italian, o mai hotărîtă, mai formulată concepţie despre arta teatrului, vom găsi însă la acei regizori şi directori de scenă care sunt anume încadraţi în şcoala naturalistă.

---

* Iată cum caracterizam, în cronica din *Cuvîntul liber* din martie 1924, jocul unei cunoscute actriţe, „fără rezerve" şi „unanim" preţuită în critica teatrală, cu prilejul unei reprezentaţii dramatice:

„De altminteri interpretarea d-rei Ventura se suprapune textului cum, din greşeala tipografului la unele desenuri în culoare, roşul cade ceva mai la dreapta sau mai sus decît conturul negru. Conturul roşului e tot atît de sigur ca şi celălalt. Suprapunerea doar nu e exactă. Şi ştiţi ce iese din asta.

Adevărul e că d-ra Ventura [53] are mult temperament. Numai că emoţia la d-sa e oarecum prea profesională. Modul în care d-sa «intră în nervi» confirmă teoria, oarecum paradoxală, dar foarte justă a lui James [54] despre anterioritatea şi influenţa gestului în producerea emoţiei. Sunt diverse moduri în care actorii de temperament se sugestionează şi îşi produc această emoţie: unii dintr-o crispare a ochilor (I. Sîrbu etc.) [55], alţii prin ascultarea propriei voci, de obicei gravă şi caldă (Manolescu), alţii printr-un mers agitat în scenă sau, în cazul d-rei Ventura, prin crisparea şi jocul mîinilor. În toate cazurile emoţia e reală şi comunicativă unui anumit public. Inferioritatea ei faţă de cea pornită din centrii de gîndire şi afectivitate e că nu poate fi stăpînită şi deci canalizată. Lipseşte acolo unde e nevoie de ea şi prisoseşte unde nu e necesară. Ca ploaia uneori". (*Teze şi antiteze*, pp. 339—341).

** Aşa cum după război o altă artistă, Greta Garbo [56], avea să răstoarne tendinţa şi tiparele timpului şi să opuie felul ei personal năzuinţei de masculinizare, care ameninţa feminitatea contemporană, realizînd o izbîndă cu adevărat personală, dar şi de importanţă istorică în cel mai pur înţeles al cuvîntului.

Dacă încercările de pînă aci erau mai mult reacțiuni individuale, năzuințe de artă ale unor individualități în căutare de „mai bine“ și întreținute din flacăra unui temperament, realizările despre care vom vorbi acum sunt sistematizate, dîrz călăuzite, exclusiviste. Lucrările de pînă aci aduceau un progres pe linia știută, veleități personale, cestelalte vorbesc în mod absolut în numele artei, cu literă mare cum obicinuia să se spuie, solidarizînd grupări anume alcătuite ca să realizeze noua formulă de artă. Titlurile companiilor sunt războinice : *Teatrul Liber* la Paris ori la Berlin, *Teatrul de Artă* la Moscova. Se provoacă discuții teoretice, ceea ce nu se întîmplase în cazurile precedente, iar prin afilierea lor și adeziunea curentelor literare cele mai noi, acest teatru vrea să reprezinte cu adevărat spiritul timpului în opoziție cu ceea ce a fost. Era deci un teatru revoluționar și e aci, accentuat deplin, începutul acelei serii de „revoluții“ în regia teatrală, care apoi s-au succedat, poate prea numeroase, pînă în timpul de față, tocmai fiindcă orice „noutate“, situîndu-se cu destulă imprudență în timp, a trebuit să accepte și criteriul său.

Cînd la 31 martie 1887 Antoine [57] convoca un grup de aderenți, pătrunși de misiunea lor nouă într-o mică sală de teatru, curentul „revoluționar“ al literaturii timpului era naturalismul, accentuat cu intenție de fundare de către Zola [58] (care împreună cu Daudet [59] asista dealtfel la acest spectacol inaugural) și grupul său. Dacă ținem seama că viciul curent al epocei era emfaza romantică, dacă admitem că în teatru de asemeni această emfază domina dezagregînd și falsificînd totul, atunci „revoluția“ lui Antoine apare într-adevăr ca un fel din spiritul totalitar de reacțiune, iar dacă e greu să știi de unde a pornit ideea catalizatoare, e destul de ușor să constați că între diversele arte sunt, ori s-au creat, legături sincronice de solidaritate. Zola activa pentru promovarea lui Manet [60], cum avea să lupte în afacerea Dreyfus [61] și cum lua sub sprijinul său reforma dramatică. Dealtfel tocmai fiindcă se ivise o nouă literatură, care în nuanță dramatică nu mai putea fi realizată prin vechiul joc actoricesc, era nevoie de o schimbare în expresia scenică. Teatrul lui Ibsen, de pildă, nu putea fi realizat cu aceeași explozie antitetic declamativă, cu care se emoționau sălile venite să vadă cum moare *Doamna cu camelii*, iar *Puterea întunericului* de asemeni cerea un alt fel de a vedea. („Arta e natura văzută printr-un temperament“, spunea, pare-se, Zola.)

Deși aceste scene revoluționare au impus teatrului, o seamă de autori care altfel ar fi rămas învinși din lupta cu posibilitățile de expresie dramatică ale contemporanilor lor, dar au și solicitat scenic anume, alți scriitori noi, care poate că nici n-ar fi scris altfel teatru, fără să mai vorbim de acel cortegiu de devotați și imitatori, care se afiliază unor asemenea inițiative și care, în

cazul de față, a determinat, în mai toate țările europene, o imensă literatură dramatică naturalistă coordonată cu romanul naturalist și cu toată orientarea timpului spre o vedere pozitivă a lumii. E aci acel corelativism în structură al epocilor culturale, despre care ne-am ocupat aiurea * și care sfîrșește prin a construi acea irealitate consistentă care e stilul unei epoci.

Ceea ce caracterizează deopotrivă concepțiile despre artă — și s-ar putea vorbi de o singură concepție, — traduse în preocupările teatrale ale lui Antoine, Brahm [62] ori Stanislavski [63] e mai întîi orientarea lor protestatară față de „pompierismul" academic și de accentul pompos romantic care domina epoca. Prin urmare, integrat în spiritul literar înnoitor, apare devotamentul lor către adevărul amănuntelor, onestitatea și modestia temelor alese, necesitatea sprijinirii în soliditatea realului, opuse grandiosului de carton și imposturà, monumentalului de pînză, minciunii declamatoare. Se colabora într-un anume sens etic al gîndirii și acțiunii loiale, denunțîndu-se goana după aplauze ieftine, căutarea „efectului" cu orice preț, și se năzuia să se inculce spectatorilor teza modestă că și urîtul, și respingătorul chiar, „văzut printr-un temperament de artist", sunt mai cu adevărat motive de interes decît temele mai nobile, eroice, morale și frumoase, cele mai adeseori pretexte de realizări trucate. Dealtfel, autorii preferați, desigur nu întîmplător, urmăreau ei înșiși să demaște în lucrările lor „minciunile convenționale" (cum le numise un medic cu veleități literare) cum făceau de pildă în teatrul lor Ibsen ori Hauptmann.

Regia propriu-zis, spre deosebire de teatrul din Meiningen, acorda aceeași grijă decorului ca și jocului actorilor, și în acest aspect sintetic se accentua superioritatea față de verismul istoric ori de verismul fiziologic italian. Decorul era acum construit chiar din obiectele reale : o cameră burgheză era o cameră burgheză cu tot mobilierul ei adus în scenă, căci decorul pictat era condamnat. Cînd s-au cerut tablouri în decor au fost aduse tablouri adevărate din colecțiile de artă, nu simple copii, iar cînd a fost vorba de o măcelărie, apoi pentru întîia dată, spre spaima și satisfacția publicului, Antoine a instalat un „scaun măcelăresc" în care numai pereții erau de pînză, dar solid întăriți. Tejgheaua era tejghea, fereastra fereastră, galeria de cuțite și satîruri în ordine și, bineînțeles, animale întregi tăiate alături de ciosvîrte și rînduri de mușchi, mușchiulețe, gigot-uri etc...

Un salon era pe de altă parte un salon adevărat și asta însemna foarte mult bagaj scenic, dacă ne gîndim că acestea se petreceau într-o epocă de superstiții estetizante : colecții exotice, bibelouri numeroase, statuete și reproduceri de prin muzee, covoare etc. Acest decor a fost dealtfel „substanța" teatrului bu-

---

* *Noua structură și opera lui Marcel Proust* în volumul *Teze și antiteze.*

levardier mai tîrziu, cînd au început să apară în scenă paturi adevărate, în care oamenii se deșteaptă din somn zvîrlind așternutul, și-și iau pe tăvi cafeaua cu lapte, efectiv, cornurile fiind cornuri, sarea, sare, iar piperul, piper. Căci o altă veleitate, formulată și teoretic, a regiei „revoluționare" era nu numai ca decorul să fie „adevărat", ci și actele de viață înseși, trăirile mărunte; de pildă, actorul să mănînce cu adevărat, ori să scrie cu adevărat scrisoarea pe care interpretul romantic plimba doar creionul. Acest mod a fost găsit adesea exagerat, căci s-a pus întrebarea ce importanță putea avea pentru iluzia scenică acest exces de adevăr. Totuși reproșul nu ni se pare întemeiat, dacă se acceptă teza naturalistă, a cărei obsesie era să se evite cu orice preț simularea. Actorul care nu ar scrie cu adevărat scrisoarea ar face un gest fals, neintegrat în concretul trăirii și acest gest fals ar introduce o dezordine în toată înlănțuirea concretă.

Dacă ne gîndim că gestul actriței Dumesnil[64] de a fugi în scenă într-un rol de groază a stîrnit uimire și discuții în mijlocul veacului al XVIII-lea și că gestul lui Lekain, de a atinge cu mîinile partenera, căreia îi declara dragoste (căci pînă atunci nu se obicinuia acest lucru), a fost socotit ca o mare îndrăzneală, putem conveni că e depărtare mare pînă la patul în care se deșteaptă protagoniștii teatrului bulevardier.

Al treilea moment, acesta privind pe actor exclusiv, era înlocuirea acelui debit umflat, declamator, plin de toate ecourile tragediei și melodramei cu vorbirea naturală, cu mișcarea în scenă absolut firească. Tonul de „conversație" a devenit tonul obicinuit al tuturor teatrelor noi din lume, chiar cu acele lapsusuri ale vorbirii de toate zilele, iar actorii nu mai debitau frazele pe care le bănuiau de efect, căutînd să se nimerească anume lîngă rampă, ori întorcîndu-se cu fața spre sală, arătîndu-i publicului că pentru el se întîmplă ceea ce se întîmplă în scenă. Teatrul naturalist și-a făcut un soi de dogmă dintr-o voită ignorare a sălii și firește a stîrnit la început multe proteste faptul că interpreții vorbeau mai mult cu spatele la public, cum a provocat nemulțumiri un anumit lasă-mă să te las în comportarea prea familiară a actorului, care se socotea asemeni unui om care se știe singur ori cu ai lui, acasă la el. Trebuie să spunem însă că „teatrul" lui Antoine numai depășind gîndul și voința marelui inițiator a devenit ceea ce s-a numit mai tîrziu teatrul bulevardier, teatrul salonului monden de conversație și al dormitorului instalat în scenă. Nuanța germană avea poate un accent de gravitate mai așezat și mai pretențios, după firea germană. Otto Brahm conducea Deutsches Theater, de unde acest pasionat organizator al mișcării Freie Bühne a dominat și călăuzit teatrul german, iar meritul de seamă al acestei regii „libere" îl formează îndeosebi reprezentarea în decurs de zece ani a zece lucrări de Ibsen și

douăsprezece de Gerhard Hauptmann. Dar se pare că Brahm însuşi nu era propriu-zis un regizor, cît mai curînd un director de teatru, extrem de priceput şi de mari ambiţii culturale, care a ştiut să organizeze Deutsches Theater în vederea creării unui nou „stil scenic". Căci, remarcă Julius Bab, care mai dă şi amănuntul că la acest teatru nici nu exista un regizor propriu-zis, adunase şi ajutase să se impuie pe cei mai de seamă actori ai timpului: Joseph Kainz şi Agnes Sorma [65], Rudolf Rittner[66] şi Else Lehmann [67], Oskar Sauer [68] şi mai tîrziu Bassermann [69]:

„Pretutindeni se găsesc acum imitatori şi admiratori ai reprezentaţiilor lui Brahm, ai acelor „seri", în care ansamblul (Zusammenklang) a cinci, şase actori cu adevărat mari, formaţi într-o aceeaşi vreme, în spirit asemănător, produce o unitate scenică, pe care arta nici unui regizor se pare că n-a putut s-o întreacă şi nici s-o ajungă. Teatrul realist — un fragment de realitate (Wirklichkeit), o fîşie de viaţă (ein Stück Leben) înlăuntrul căreia priveai întîmplător, un teatru căruia îi lipsea orice gust al teatrului, — părea oferit aci într-o ultimă desăvîrşire" (pag. 77).

Cu şi mai multă stricteţe stilistică, cu o şi mai fanatică devoţiune * decît în Franţa şi Germania, cu un sentiment al „revoluţiei" artistice aproape mistic, apare mişcarea teatrală iniţiată la Moscova de unul din cei mai de seamă regizori ai timpului, Stanislavski, probabil sub sugestia turneului trupei din Meiningen.

Luptînd îndîrjit cu greutăţi materiale, pregătindu-se ani de zile şi prin studiul literaturii, ajutat de întîmplarea norocoasă de a găsi un asociat ca Nemirovici Dancenco [70], Stanislavski a putut inaugura activitatea sa de regizor la 14 octombrie 1898 cu *Ţarul Fedor*... Căutase materialul înscenării pînă şi prin mînăstiri şi tîrguri, repetase timp de şapte luni de cîte două ori pe zi, anulase de cîteva ori decoruri gata făcute, fiindcă nu realizau o unitate organică a spectacolului, şi succesul a fost considerabil, Teatrul de Artă de la Moscova devenind în scurtă vreme de reputaţie europeană [71]... Ceea ce făcea preţul regiei lui Stanislavski era aceeaşi grijă de adevăr, oroarea de „efect" şi impostură pompoasă. Dar, îndeosebi, a adus poate la un grad, neajuns încă, realizarea unei atmosfere pline de armonie cotidiană, în care mici incidente capătă semnificaţii de zodie — şi îndeosebi s-a priceput să sublinieze tîlcul amănuntelor, sensul pauzelor peste care spectacolul grăbit trece neînţelegător. Gesturi familiare, momente auditive, obiecte sugestive, dar mai ales onestitatea debitului actoricesc, abandonarea interpretului în trăirea lui însuşi dădeau pare-se spectatorilor sentimentul unei cunoaşteri originare a realităţii.

* În original: devoţie (*n. e.*).

Autorii pe care i-a adus teatrului, Cehov şi Gorki cu al său *Azil de noapte*[72], se potriveau — şi desigur nu întîmplător — nespus de mult acestei dorinţe de a înfăţişa poezia firească şi simplu tragică a umanităţii mărunte. Era fără îndoială o continuare a verismului istoric de la Meiningen, oarecare poetizare a naturalismului lui Antoine şi un mai mare devotament către onestitatea teatrală chiar decît în realizările de la Deutsches Theater.

„...Stanislavski a creat o muzică neasemănată, în care glasul cîmpurilor, rumoarea oraşelor se armonizau cu intonarea şi cele mai incerte *expresii ale figurilor omeneşti*" *.

Aceşti trei reprezentanţi ai artei teatrului la sfîrşitul veacului trecut însemnau tot ceea ce ea dăduse mai întors asupra ei însăşi, mai gîndit, din grija de a descoperi resorturile adînci şi motivele intime ale structurii ei. Atît cît se putea dori şi urmări o întoarcere la izvoarele artei, aceşti oameni de teatru au dorit-o şi au urmărit-o. Au fost cei care au dat unor sforţări individuale acel dinamism de circulaţie socială, care influenţează propriu-zis epoca. Toate teatrele din centrele de cultură, din lumea întreagă, poate că şi teatrele de periferie artistică înseşi, au căutat să se integreze acestei concepţii, să o aplice şi cu atîta succes, încît de pe la începutul veacului nostru acest naturalism a fost teatrul dominant, în aşa măsură încît reprezentarea clasicilor a fost practic abandonată, ei nemaiputînd fi reprezentaţi decît uneori pe scenele oficiale şi numai atunci cînd întîmplător descopereau unii interpreţi excepţionali, care biruiau indiferenţa marelui public. Încolo repertoriul curent, social colorat, era făcut din lucrări realiste, montate în stilul creat de Antoine, adică realizînd mobilierul, recuzita, mişcarea şi vorbirea actorilor cu naturaleţe. În acest sens, în această zonă, desigur că revoluţia teatrală biruise şi devenise regim legal.

Dar era cu adevărat şi o tot atît de mare şi biruitoare revoluţie artistică ? Nu oferea anumite deficienţe care, agravate, să depărteze de artă tot atît de mult poate cît fusese ambiţia de apropiere a excepţionalilor animatori ? Nu conţinea în structura ei această concepţie germenii care aveau să se dezvolte apoi parazitar ?

Răspunsul nu e prea greu de dat, tocmai fiindcă vrînd să se integreze în spiritul timpului său, noua regie avea să îndure destinul acestui spirit. Ca şi în literatură, naturalismul suferea la sfîrşitul veacului, adică tocmai în momentul cînd, biruitor, se rezolva social, atacurile mişcărilor de reacţiune. I s-a reproşat, prin urmare, noii regii predilecţia ei pentru tot ceea ce e comun, promiscuitatea cu vulgarul, exagerata importanţă acordată amănuntului, nesem-

* Julius Bab, *op. cit.*, p. 87.

nificativului, concepția ei mărginită despre lume, lipsa unei problematici a sentimentelor metafizice. Căci, în scurtă vreme, teatrul cel nou cedase tuturor tendințelor nefundamentale, căzuse în cultul virtuozității proprii, se automatizase în reflexia lui despre realitatea artistică. Dintre toate încercările în artă, naturalismul apărea bazat pe cea mai simplă concepție filosofică : pe convingerea că aparențe curente reprezintă efectiv realitatea, adică pe un *realism dogmatic naiv.*

Îndeosebi, în teatru se mai adăuga și specificitatea lui exhibitivă, în care convenția joacă un rol primordial... Cîtă vreme al patrulea perete lipsește, cîtă vreme actorii sunt pe o scenă, cîtă vreme publicul e convocat, ca să asiste și să asculte, s-a spus că e ridicul să se facă abstracție de el și să se vorbească încet ca să nu se audă pînă în sală, să se lase nesubliniate replicile conținătoare de intenții.

*

O privire critică întoarsă înapoi ne îndreptățește să afirmăm că toate experiențele, formulele, dezideratele și conceptele pe care le-am înfățișat de la Renaștere pînă aci așează arta teatrului în cuprinsul acelei teorii estetice numită îndeosebi imitativă. Realizările de sub semnul acestei modalități împărtășesc deci meritele și insuficiențele ei și se cuvine de aceea s-o cercetăm mai îndeaproape.

E un fir care se poate urmări în estetică necontenit, de la dogmatismul raționalist pînă la cel realist de la sfîrșitul veacului trecut. E dogmatică această vedere despre artă, tocmai fiindcă admite, ca o certitudine, o realitate exterior dată care ar putea fi copiată cu ușurință, întocmai. Dar dacă nu există nici măcar o natură aparent fizică, nerealizată fără colaborarea spiritului, cu atît mai mult e cu neputință de admis că realitatea psihologică și socială, în care spiritul e în același timp implicat, și ca parte constitutivă și ca observator, într-o curgere concretă, ar putea suporta vreodată mai mult de o clipă, aplicația hîrtiei de calchiat a unui „observator" naiv. Remarcabil e formulată această denunțare a unei arte imitative de către unul dintre esteticienii influenți de la sfîrșitul veacului trecut.

„Naturaliștii moderni se mîndresc că sunt reprezentanții, în artă, ai aceluiași spirit care a cucerit domeniul gîndirii științifice. Dar acest naturalism artistic modern nu e decît numai caricatura spiritului științific modern".

. . . .

„Momentul crucial pentru spiritul care năzuiește spre cunoaștere e în clipa cînd, la o mai adîncă reflexie, datele exterioare pe care le credea investite cu realitate absolută se descoperă drept

o aparență înșelătoare, atunci cînd se capătă înțelegerea că facultatea de cunoaștere a omului nu stă față-n față cu lumea exterioară independentă, ca un fel de oglindă în care apare chipul obiectului, ci dimpotrivă, ceea ce se numește lume exterioară este rezultatul neîntrerupt, schimbător, vecinic, al unui proces spiritual".

. . . .

...„Și omul creator de artă, cînd nu năzuiește spre nimic altceva decît ca să cuprindă în creația sa adevărul naturii și al vieții, dacă e în stare să străbată sub suprafață, va înțelege anume că adevărul poate crește numai din ogorul realității accesibile propriei sale experiențe, și în același timp, va vedea clar că activitatea sa nu se poate sprijini pe altă realitate, decît pe aceea care ea o aduce în înseși creațiile ei". *

Dealtfel, ce dă ca o caracteristică peiorativă teoriei imitației este ideea reproducerii automate a unor date integral existente în afară, accentul căzînd pe posibilitatea reproducerii întocmai, valoarea venind din *fidelitatea* redării tuturor amănuntelor obiectului în copie. Acest mod de a judeca despre copie ni se pare fals, dar motivele mai adînci ale acestui fel de a vedea nu le putem da aici. Dealtfel, încercarea filosofic întemeiată s-a mai făcut, dar poate că nu cu reală prezență decît în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, de către Husserl. [73]

Ceea ce vrem să subliniem aci este un *fapt* mult mai simplu, care ni se pare că n-a fost remarcat fenomenologic, adică într-o sistematizare de semnificații. Dorim anume să risipim o adevărată prejudecată, universal răspîndită și puternic înrădăcinată în discuțiile despre artă, ca să cîștigăm o precizare pe care o socotim fundamentală pentru știința esteticii însăși, căci e menită să înlăture erori care au dus la rătăcire prea deseori teoriile despre artă.

Se vorbește astfel în mod curent despre copii fidele, despre „imitații servile", despre „reproduceri plate", după obiecte din natură. E atît de înrădăcinată opinia aceasta, iar formularea este atît de organică judecății însăși, încît refutarea ei ni se pare îndeosebi dificilă. Am văzut imitații de pe alte opere, întocmai, dar cópii „perfecte" și „fără valoare" de pe obiectele din natura externă ori cea psihologică noi nu am întîlnit niciodată. Și cu toate acestea noțiunea de „copie perfectă și fără valoare" e una dintre cele mai utilizate în cultura de azi. Un desenator reproduce „întocmai" un ziar, trei cărți de joc, două hîrtii monedă și esteti-

* K. Fiedler *Moderner Naturalismus und kunstlerische Wahrheit* (1881), în *Schriften über Kunst*, R. Piper, München, 1913 ; în același sens : *Über die Beurteilung von Werken der bindenden Kunst*, (1876).

zanţii denunţă : „copie servilă"... Un pictor zugrav redă credincios un pepene verde, „cópie". Un actor „imită" pe beţiv, un autor redă în mod „desăvîrşit" o „scenă după natură". Se vorbeşte în genere de pictori, scriitori, actori fără talent, ca despre „vulgari imitatori"...

Asemenea cópii de pe natură, ca acele vizate de noi, şi aşa cum au fost formulate, nu există şi nu sunt în acea formă posibile. Ele nu sunt — în aceste cazuri vizate — niciodată „credincioase", „fidele", „perfecte". În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitaţie, fabricate în serie, reproduc covoare originale. *„Asemănarea perfectă"* nu stă în afară, în cópia privită, obiectizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea dublă a celui ce emite judecata „cópie", mai întîi de a cunoaşte originalul şi pe urmă incapacitatea de a examina copia însăşi, cum mai e probabil şi o greşeală de formulare. Asemenea asemănări (şi încă nu perfecte) nu se întîlnesc decît numai în creaţiile propriu-zise. Şi nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai preţuită a lui Vermeer van Delft. [74]

Din numărul, practic nesfîrşit, de asemenea reproduceri în lumea întreagă, cîteva sunt fidele şi acestea se întîlnesc în genere la foarte puţini dintre adevăraţii artişti pe care i-a avut lumea. Şi totuşi în cultura militantă de azi e un adevăr care nici nu se mai discută, că există fotografii fidele şi fără valoare. Abia în ultimul timp fotografia a început să fie admisă la periferia artei în principiul ei. În realitate fotografia izbuteşte să reproducă tot atît de rar ca orice creaţie, dar atunci poate fi socotită şi ea drept creaţie. Dealtfel cele mai numeroase „cópii" nici nu încearcă să reproducă decît fragmente, colţuri, petece din lumea reală... Cînd tablourile pictorilor fără chemare sunt de mari proporii, greu găsesc pe cine să mai păcălească, tocmai fiindcă e mai uşor să reproduci un măr decît o mişcare compoziţională. Într-un capitol ades citat, Bergson [75] a lămurit impresionant deosebirea dintre viziunea curentă, normală, şi cea adecvată artistului.

„Care este obiectul artei ? Dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simţurile şi conştiinţa noastră, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile şi cu noi înşine, cred negreşit că arta ar fi inutilă, ori că, mai curînd, am fi toţi artişti, căci sufletul nostru ar vibra astfel continuu la unison cu natura... Ochii noştri ajutaţi de memorie ar tăia în spaţiu şi ar fixa în timp tablouri inimitabile. Privirea noastră ar prinde în treacăt, sculptate în marmura vie a corpului omenesc, fragmente de statuie tot aşa de frumoase ca acele ale statuarului antic...

...Toate acestea sunt în jurul nostru, toate acestea sunt în noi, dar nimic din acest tot nu e perceput de noi în mod distinct. Între

natură şi noi, ce spun? între noi şi propria noastră conştiinţă se interpune un văl, un văl gros pentru oamenii obicinuiţi, văl uşor, aproape transparent pentru artist şi pentru poet...

...Privesc şi cred că văd, ascult şi cred că aud..., mă studiez şi cred că desluşesc în fundul sufletului meu. Dar ceea ce văd şi ceea ce aud din lumea exterioară nu e decît ceea ce simţurile mele extrag pentru a-mi îndruma comportarea; ceea ce ştiu despre mine însumi e ceea ce apare la suprafaţă, ceea ce ia parte la acţiune. Simţurile mele şi conştiinţa mea nu-mi redau deci din realitate decît o simplificare practică. În viziunea pe care mi-o dau despre lucruri şi despre mine însumi, deosebirile individului sunt şterse, asemănările folositoare omului sunt accentuate, îmi sunt desemnate dinainte căi pe care acţiunea mea se va angaja. Aceste căi sunt căile pe care omenirea întreagă a trecut înaintea mea. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care-l voi putea trage din ele... şi tocmai această clasificare o disting mult mai mult decît culoarea şi forma lucrurilor. Fără îndoială omul e deja cu mult superior animalului, din acest punct de vedere. E puţin probabil ca ochiul lupului să facă vreo deosebire între ied şi miel; acestea sunt pentru el două prăzi identice...

...Individualitatea lucrurilor şi a fiinţelor ne scapă ori de cîte ori nu ne este materialmente folositor s-o vedem". (Henri Bergson, *Le Rire,* Félix Alcan, Paris, 1929, p. 154—155).

Dealtfel, putem afirma, fireşte, că propriu-zis nici cea mai desăvîrşită copie, nici în cel mai mărunt caz, nu epuizează realitatea.

Dar dacă realitatea exterioară cîtă e (şi evităm aci determinarea unei poziţii teoretice precise, fiindcă atunci am fi nevoiţi să redăm procesul fenomenologic al corelaţiei imanent—transcendent) nu poate fi copiată (decît rareori şi într-un anume mod), ce se imită atunci, fiindcă în definitiv în artă procesul imitaţiei este, totuşi, aproape normal? Se imită datele practice, raţionale, spune Bergson. În arta teatrului, precizăm noi, se imită operele anterioare, se imită la nesfîrşit în cópii (de data asta în sens precis) alte *reproduceri anterioare* după realitate (cîtă reproducere e şi cum e posibilă) cu o îndemînare de grade diferite, cu mici modificări care dau iluzia originalităţii, cu anumite sporuri compozite, cu un anume coeficient afectiv care se numeşte stil personal — stilul fiind în genere, în sensul în care e privit azi, semnul negativ al creaţiei, după opinia noastră. Dealtfel nu se imită numai creaţiile, ci şi procedeele, şi mai ales cusururile, lăudate din greşeală de critici care au fost autorizaţi abuziv, se imită tot ceea ce devine prejudecată, cînd un imitator mai îndemînatic şi în fond merituos a „lansat" imitaţia lui, aceasta de pe creaţia unui artist adevărat, ades ignorat.

În teatru, îndeosebi, în ce ar consta reproducerile după natură ? Să se reconstruiască realitatea exterioară, dar pînă unde poate merge această reconstituire, luată în sensul ei cel bun, adică acela de re-creaţie (folosim acest termen destul de convenabil, dar nu propriu, fiindcă nu vrem să anticipăm asupra unei soluţii viitoare), de vreme ce din natura exterioară, teatrul foloseşte doar *decorul şi fizicul actorilor* ? Ne împiedicăm deci de o limitare liminară, din pricina complexităţii însăşi a teatrului.

Poate că tot ce se poate realiza, în decor şi fizicul actorilor, au realizat Antoine, Brahm şi mai ales Stanislavski. Teatrul e însă peste decor şi fizicul actorului şi eventual peste acele gesturi elementare reflexe, care ţin de natura fizică, o realitate psiho-socială. Chiar procesele fiziologice nu prezintă cine ştie ce interes în ele înseşi în teatru, aşa cum socotea verismul italian. Ar fi să se degradeze cu adevărat conceptul despre arta teatrului, la simplul spectacol senzaţional. Dealtfel aci trebuie făcută o anume nuanţare. Chiar în astfel de imitaţie, accentul de valoare se deplasează de pe rezultat, pe tehnică, în sensul că spectacolul nu mai preţuieşte *rezultatul* imitaţiei însăşi cum era în arta clasică, ci dexteritatea reproducerii ca atare, versatilitatea morală a executantului. Este înălţarea pe scurt a „talentului“ indiferent de rezultat, chiar cînd acest rezultat nu este proclamat în mod expres ca indiferent (nu importă ce pictezi, ci cum pictezi ; nu importă fondul, ci forma — aci forma fiind în realitate supraevaluarea dexterităţii). *

Ca să lămurim această deplasare de interes, să luăm exemplul contorsionistului, care ne va da poate cheia (explicînd şi limitarea) *imitaţiei*-performanţă. E cu neputinţă ca omul care îşi petrece picioarele la ceafă, le înnoadă sub bărbie şi sare apoi ca o broască, să nu inspire oroare. Cu toate acestea astfel de numere sunt foarte frecvente în programele de music-hall. Nu se poate spune însă că sunt puse numai ca să inspire oroare şi că aceste exhibiţii constituie spectacol numai pentru cei care caută anume „senzaţii tari“ cum se zice...

Fiindcă sunt muzee de orori, fiindcă se expun monştri, dar în acest caz nu sunt aplauze după fiecare moment al performanţei, ci în măsura în care ea se accentuează.

---

* E ceea ce s-a înţeles adeseori în estetica teoretică sub numele de „izbutit în execuţie“ — Das technische Können. M. Geiger remarcă, pe drept cuvînt, că pentru o asemenea concepţie imitativă, reprezentarea unei Madone nu e mai preţioasă decît reproducerea unei căpăţîni de varză... Mai mult, din punct de vedere estetic este preferabil un subiect vulgar „căci acolo unde obiectul are valoare estetică este pericol ca reproducerea să fie alterată în principiul ei şi astfel actul reproducerii să fie folosit doar ca mijloc, ca să se accentueze şi să se plăsmuiască alte valori“. (M. Geiger, *Zugänge zur Aesthetik*. Der neue Geist Verlag. Leipzig, 1928, p. 91—92.)

Cazul contorsionistului nu e un caz de imitaţie, ci un caz din speţa care cuprinde şi imitaţia, iar amîndouă împreună cu alte numeroase speţe se subsumează genului *performanţă* în artă, cu care o parte din estetica teoretică şi cea mai mare parte dintre estetizanţii de azi confundă însăşi esenţa artei. Faptul este caracteristic şi pentru un refuz militant, cum e acel îndeosebi preţuit astăzi al „actelor gratuite“ (Gide)[76], al „dificultăţilor învinse“ (Paul Valéry spune undeva * [77] că ar renunţa la tot ce dă inspiraţia pentru un vers făurit cu trudă), în fine al întregii poezii „moderniste“, cu originea în concepţia ruskiniană[78] despre artificiu şi dificultate în frumuseţe.

Fireşte în sensul de performanţă noua mişcare reformatoare — despre care va fi vorba în patea a doua a lucrării de faţă — avea dreptul să condamne naturalismul şi verismul. Dar nu aşa cum a făcut-o, reproşîndu-i caracterul de copie de pe realitatea exterioară, fiindcă aceasta nu putea să fie, după cum am văzut. Chiar în regiunea periferică a decorului şi mimicei, ceea ce se imită în teatru, în genere, nu e natura, ci un *succes anterior*, ceea ce e cu totul altceva, şi această imitaţie îşi are geneza mai curînd într-un soi de act de magie, căci se crede în virtuţi iraţionale. Să zicem că pe o scenă cunoscută (şi se va vedea de ce, cunoscută) s-a realizat un personagiu autentic (care a dat imaginea vieţii, adevărului etc.), care a făcut încîntarea sălii, obţinînd ceea ce se numeşte în teatru un triumf. De obicei, un asemenea personagiu are momente mai expresive, care apar mai noi, ori sunt doar mai viu înrîuritoare asupra sălii şi care sunt aplaudate spontan, ori subliniate cu exclamaţii de aprobare şi admiraţie, cu acea tăcere activă specifică teatrului. Actriţa musafiră (ori actorul) care se găseşte în sală, izbită de „efectul“ unor asemenea gesturi asupra sălii, le adoptă abstrăgîndu-le (deşi odată cu rolul întreg, cu toată piesa). Acest fapt e tradiţional în teatrul obicinuit şi e cel care explică şi felul istoric al său. Se ştie dealtfel că repertoriul dramatic, într-o vreme în care textul nu era totdeauna tipărit, circula în cópii din ce în ce mai alterate, am spune, realizate după ureche, în formă cu totul aproximativă. Aşa au fost jucaţi Shakespeare, Corneille, Molière un secol şi mai bine în turnee, în Anglia şi în Germania. Se juca numai ceea ce era de „efect“ dintr-o piesă, restul se tăia. Cele mai adesea nu se punea

---

* „De aceea, în toate artele în care materia nu opune defel prin ea însăşi rezistenţe pozitive, artiştii adevăraţi resimt primejdia şi plictiseala unei facilităţi prea mari. Condeiul şi pensula le apar prea uşoare...

...În epocile înfloritoare (dans les belles époques), îi vezi creîndu-şi dificultăţi imaginare, inventînd convenţii şi reguli arbitrare chiar, restrîngîndu-şi libertăţile, despre care au înţeles că trebuie să se teamă, şi interzicîndu-şi să poată face fără şovăire şi imediat tot ceea ce vor“. (*Pièces sur l'art.* De l'éminente dignité des arts du jeu.)

numele autorului. Astfel se explică de ce un scriitor era adesea „relansat" (ca Shakespeare de către Garrick) și relansat de obicei într-un anumit text, valabil pînă cînd un artist autentic crea din nou...

Ceea ce ne pare surprinzător în diversele „istorii ale teatrului" pe care le cunoaștem este nesublinierea, inexplicabilă, a unei constatări esențiale pentru înțelegerea acestei ordini și anume: *legătura de dependență directă și indirectă, dar strînsă și permanentă în care se găsea, în toate timpurile, teatrul european, în sensul că se poate spune că era atîta teatru cîtă legătură era...* Coeficientul de originalitate în teatru trebuie deci redus într-o măsură care pare neverosimilă pentru o gîndire critică.

În sensul acesta, teatrul este cu adevărat o artă imitatoare și conservatoare. Nu e numai că de 250 de ani Molière e jucat la fel pe scena Comediei Franceze, iar cînd se întîmplă ca un gest ori o „intrare" să se schimbe, faptul e reținut de istoricul oral al comediei, sau însemnat copios în memorii. Vrem să subliniem sensul istoric. Trupele cu adevărat bune, cîteva, erau cunoscute în Europa întreagă (atît cît publicul din Europa se interesa de teatru). Ele erau chemate la curțile domnitoare, cînd se mai opreau pentru spectacole și în alte orașe, unde deveneau totdeauna obiect de cercetare al călătorilor de marcă și de interes al amatorilor ori al profesioniștilor, care aveau mai multă solidaritate decît azi. De la Renaștere încoace, teatrul are o funcțiune socială pe care numai presa a izbutit s-o întreacă. Încă de pe vremea Caterinei de Medicis, mai apoi Henric al III-lea, Henric al IV-lea, aducerea unei trupe de „comedianți italieni" celebri implica o adevărată și lungă corespondență între suverani și conducătorii de trupe respectivi.

Un succes de teatru era numaidecît cunoscut de către negustorii și profesioniștii acestei arte. [79] E bineînțeles vorba de cele cîteva teatre în care se realizau unele lucruri, să zicem, noi, dar acestea abia de erau cîteva în toată Europa, iar în fruntea lor Comedia Franceză (cum, în teatrul de operă, a fost într-o vreme, de pildă, îndreptar, opera de la Teatrul Scala din Milano).

În afară de piesele create din nou — într-o proporție foarte redusă și în măsura în care nu cereau invenție, ci se mulțumeau cu rutina directorului — se poate spune că mai niciodată nu se juca o piesă fără ca ea să fi fost *văzută* jucată în altă parte măcar de unul din componenții trupei *. În genere intră în practicile me-

---

* Sunt atîtea gesturi abstracte în teatru ori în music-hall, de pildă, care nu mai au absolut nici o noimă, dar care sunt imitate la nesfîrșit, crezîndu-se că trebuie să aibă totuși un sens, ori măcar că le vrea publicul. (A se vedea în această privință un material documentar specific în *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în volumul *Teze și antiteze)*.

seriei o călătorie de informaţie şi, mai ales, actorul care călătoreşte anume spre centrul teatral caută să vadă piese în genul lui, pe care „să le aducă“ apoi cu el. Astăzi, teatrele unor capitale europene nu se aprovizionează altfel *.

Un succes e şi azi numaidecît reluat, imitat în centre din ce în ce mai mici, şi, ceea ce e specific, nu se reiau *decît* succesele, iar dacă se joacă o piesă nouă, e în genere doar întrucît *imită un succes cunoscut*, la care e îndeaproape raportată, şi oferă deci prilej de imitaţie actoricească. Imitaţia de gradul I devine astfel model la rîndul său pentru imitaţii din ce în ce mai degradate. Motive determinate de legi economice dictează această practică şi a o ignora este a pierde mult din posibilităţile de înţelegere ale fenomenului teatral.

Prin urmare, acesta e sensul imitaţiei în arta teatrului şi oarecum singurul posibil : imitaţia decorului, imitaţia fizicului şi a mimicei vocale. Dar aceasta nu e teatru decît pentru teza din *Paradoxe sur le Comédien*, pentru teatrul de observaţie, iar arta de observaţie nu e decît un moment începător, aproape rudimentar, în artă, în genere. Arta de „observaţie“ corespunde unei filosofii dogmatice, întemeiată pe un naturalism pe care, fie el de condiţie idealistă, pozitivistă ori materialistă, gîndirea contemporană l-a depăşit de mult.

Este adevărat însă că teoria imitaţiei în artă nu are numai forma naturalistă. Astfel, esteticianul fenomenolog M. Geiger, după ce precizează că însăşi simpla reproducere în copie are o putere a semnificării subiective pe care nu o are niciodată realitatea (ceea ce e fals, căci atunci nu mai e chiar o „copie“), arată că, în fapt, chiar în cele mai realiste reproduceri, e şi o reproducere a esenţei existenţei (eine Abbildung des Wesens des Seins).

E adevărat, arată el, că direcţiile idealiste au falsificat conceptul de esenţă. Ele înţeleg prin reprezentarea esenţei corpului omenesc reprezentarea acelui corp, care corespunde mai bine ideii de corp omenesc, care în nimic nu se depărtează de la norma corpului omenesc, care întrupează în sine tipul omenesc în modul

---

O cercetare genetică ar duce la gesturi de actori uitaţi, cînd ele aveau tîlc fiindcă se integrau în organicitatea unui joc autentic. Devenite exterioare, obiecte de circulaţie, nu li se mai ştie motivul originar, cum se citează cazuri cînd nu se ştie pricina pentru care, de decenii, sunt sentinele de pază în posturi fără rost (poate pentru că Ecaterina a II-a a pus un soldat să păzească un ghiocel timpuriu, soldaţii au păzit pînă la revoluţie locul, fără să mai ştie de ce). Despre actori care se imită pe ei înşişi, caz frecvent, s-ar putea vorbi într-o carte anume despre tehnica teatrului, care ar dezbate toate problemele puse de interpretare.

* Iar călătoriile văratice ale regizorilor şi principalilor actori români sunt binecunoscute de către cei iniţiaţi şi chiar de obicinuiţii teatrului. Vezi unele generalităţi în privinţa imitaţiei în teatru în *Die Schauspielkunst*, de Kjerbüll-Petersen, Deutsche Verlag, 1915, p. 156.

cel mai pur. Iar replica lui Geiger este de o reală strictețe fenomenologică : mai întîi, spune el, aceste direcții confundă *esența* cu *esența ideală*, *idee* și *ideal* e pentru ele totuna. În al doilea rînd ele presupun că e totuna esență și esența unui gen (Wesen und Wesen einer Gattung).

Direcției idealiste, M. Geiger îi opune poziția fenomenologică, în care *reprezentarea* (*imitația*) esenței trece dincolo de simpla redare a obiectului *.

Ni se pare însă că în cazul acesta simpla teorie a imitației e depășită. Negreșit și la Aristotel care a formulat-o cel dintîi ea nu este lipsită de echivoc.

„Poezia eroică și tragedia, mai departe comedia și poezia ditirambilor, nu mai puțin cea mai mare parte a cîntecului din ghitară și din fluier sunt în total *reprezentări imitative* (subliniat de noi) ; se deosebesc însă în mijloace, în obiectul și modul de reprezentare.

...Imitația este înnăscută... și nu mai mică este plăcerea imitației... Lucruri a căror privire în natură ne impresionează penibil, le privim cu plăcere în reproducerile cele mai fidele, chiar cînd e vorba de animale respingătoare sau cadavre...".

Pentru ca puțin mai departe să spuie totuși :

„Toată frumusețea se sprijină pe ordine și proporții".

Cît de larg devine sensul imitației la Aristotel ne dăm seama și din definiția tragediei.

„Tragedia este... imitarea unei acțiuni alese, complete, de oarecari proporții, într-o vorbire frumoasă, prin aplicarea parțială, deosebită a modalităților de înfrumusețare, — nu în formă epică ci prin persoane în acțiune — o reprezentare care prin provocarea sentimentelor de milă și groază, în același timp, duce în modul acesta la descărcarea de aceste emoții".

Cel mai important element este „fabula, căci tragedia este o reprezentare imitativă, dar nu imitînd oameni ci acțiune și viață. Și chiar viața constă în activitate, iar scopul vieții (Fericirea) este un fapt, nu un dat material". (*Poetica*, 6).

Are dreptate deci Utitz cînd, în introducerea antologiei sale *Estetica*, arată incertitudinea unei astfel de poziții.

„Mai întîi este teoria imitației, pe care n-a descoperit-o desigur Aristotel, dar el i-a dat forma clasică și care a oferit prilej la nenu-

---

* M. Geiger, *op. cit.*, p. 80—94.

mărate interpretări, tocmai din pricina surprinzătoarei sale echivocități... Poate astfel să ajungă la platitudinea fără gust și de nesusținut că arta e copie de pe natură, ori un soi de reeditare corijată a modelului natural, și tot așa poate ajunge la îngrozitoarele cercetări despre adevărul artistic. *

Din această cauză, deși e vorba de un soi de reconstituire, nu putem accepta „imitația esenței" propusă de M. Geiger, astfel formulată, fiindcă procesul de elaborare e autentic spiritual și tehnica operei de artă nu este imitativă, ci mai curînd o tehnică semnificatoare.

Tot de aceea nu putem socoti însumați sub semnul „artei imitatoare" nici pe esteticienii intuiționiști, deși intuiția implică nu numai o realitate internă ci și una exterioară, care trebuie să fie „redată" într-o operă. Nici Fiedler [80], nici Bergson, mai ales Croce nu pot fi socotiți ca reprezentanți ai principiului imitației, cu atît mai puțin pot fi socotiți firește ca naturaliști.

Rezumînd cercetarea critică a „imitației" și privind naturalismul în ceea ce ne-a dat în genere — adică socotind că el a fost adesea depășit de artiști care sunt totuși socotiți drept naturaliști, ca în cazul Eleonorei Duse și poate în multe împrejurări de Stanislavski — ne pare că acuzația de lipsă de orizont și sterilitate pe care i-a adus-o direcția spontaneității creatoare în arta teatrului e destul de îndreptățită.

Capitolul IV

LIBERTATE ȘI CREAȚIE

1. *GORDON CRAIG* [81]

Toate propunerile și toate protestările pe care le-am înșirat în capitolele precedente, deși cu caracter uneori vehement și cu negații ades integrale față de trecut, nu reprezentau însă propriu-zis o concepție nouă despre esența artei teatrului, nici prin ideea lor fundamentală, nici prin structura teoretică, adică nici prin substanțialitatea lor. Dealtfel, de o structură propriu-zis nici nu poate fi vorba din pricina simplismului raționalist al concepției, mai toate modurile ei pornind de la același comandament care identifică arta cu imitația naturii. Neînțelegerea era doar asupra sectoarelor din natură care formează obiectul artei și de aci impresia că reprezintă un alt mod de a privi în artă. Astfel pe cînd

* Utitz, *op. cit.*, p. 8.

clasicismul prefera modelele epurate, idealizate, temele înalte, datele selecționate, naturalismul invocă viziunea lumii „umile", emoția cotidianului, valoarea reprezentativă a urîtului, împins la nevoie pînă la trivial, de merit poate tocmai prin curajul moral pe care îl implica silnicia acestei considerări. Dar amîndouă tendințele acestea erau în judecata despre lume dogmatic realiste, ca și în tehnica lor. Teatrul cerut de ele era un teatru al realității solide, așa cum o vede toată lumea; clasicismul idealiza, dar vorbea de tehnica „bunului simț" al lui Malherbe [82], naturalismul punea un preț deosebit pe o pretinsă documentare.

O adevărată nouă concepție, și consecutiv o adevărată nouă tehnică în teatru, vom găsi abia la Gordon Craig cu care începe teatrul ce poate fi numit cu adevărat revoluționar, cel care avea să se înfățișeze imperios, cu un soi de virulență artistică cu totul neobicinuită, abia în anii de după război.

Protestarea lui Gordon Craig împotriva naturalismului este cu adevărat sinceră, organică, putem spune, și formulările sale sunt o răspicată și continuă luptă împotriva valorilor realiste, cărora le opune tema fundamental diferită, antitetică, a *Convenției*.

> „Evitați așa-zisul „naturalism" atît în mișcări cît și în decoruri și costume. Naturalismul n-a apărut pe scenă decît atunci cînd convenția a devenit insipidă. Dar nu uitați că există și o convenție nobilă". *

Recomandația vine după ce declarase, nu fără un real temei, că „realitatea, exactitatea amănuntului sunt inutile scenei" și după ce nimicea, printr-un alt îndemn, tot ceea ce școala din Meiningen socotea un cîștig revoluționar, voim să spunem, acel adevăr istoric în costum și în stilul reprezentației dramatice.

> „Născociți de pildă un costum barbar pentru un om viclean, acest costum nu va avea în el nimic care s-ar putea numi istoric dar va fi extrem de sugestiv ca viclenie și barbarie". (*op. cit.*, p. 35).

Atitudinea pasivă, aservirea conformistă e o dovadă de neputință și sterilitate, iar actorul este certat cu amărăciune că nu știe „să creeze", că e sclavul a ceea ce a învățat rutinar.

> „Tot ce știe să facă dacă vrea să redea poezia unui sărut, ardoarea unei lupte, calmul morții, e să copieze în mod servil, fotografic realitatea: sărută, luptă, recade și mimează moartea" (*op. cit.*, p. 65).

---

* Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, trad. française par Geneviève Séligmann. Ed. de la N.R.F. pag. 35.

Asemenea actori „ventriloci și naturaliști" cred că a pune viața în opera de artă înseamnă a oferi o imitație materială, grosolană, imediată a realității. *

Dealtfel toate pretențiile cîtorva actori, fie ei oricît de mari, de a înfrînge convenția în teatru, n-au izbutit să ducă decît la noi convenții, și Gordon Craig găsește o formulare fericită: *convenția naturalistă.* Kean [83] trecea drept natural fiindcă venea după Kemble [84], dar iată că acesta nu e decît tot nefiresc față de urmașul său Macready [85], care nu părea mai puțin declamator cînd a apărut Irving [86], care la rîndul său apare artificial față de teatrul liber al lui Antoine.

Problema actorului însuși în teatru este dealtfel o problemă iritantă pentru Gordon Craig și după oarecari măsuri de precauție teoretică, nu se sfiește să-și spuie destul de ferm gîndul, anume că trupul omenesc nu poate fi instrument de artă, mai puțin mijloc de expresie artistică, așa cum socotea doctrina clasică.

> „Jocul actorului nu constituie o artă, și în mod greșit i se dă actorului nume de artist.
>
> Arta se desfășoară numai după un plan ordonat. Prin urmare e limpede că pentru ca să creăm o operă de artă, nu ne putem sluji decît de material de care putem să ne folosim cu certitudine. Însă omul nu e dintre acestea. Toată firea lui tinde spre independență, întreaga lui persoană arată în mod evident că n-ar putea fi folosită ca «material scenic»". (p. 58--59).

Motivul tulburător al acestei insuficiențe îl vede Gordon Craig în acele slăbiciuni legate de natura însăși a organismului omenesc, care făcuseră și pe Diderot să ia atitudine împotriva sensibilității reale în scenă, fiindcă dezordinile provocate de ea introduc incertitudine și anarhie în artă.

---

* Unghiul fenomenologic sub care cercetăm chiar scrisul străin implică pentru noi ideea că gîndirea teoretică însăși este un concret atunci cînd e vorba de științe noologice, că, prin urmare, această gîndire nu poate fi onest exprimată prin „alte cuvinte" decît ale autorului. Credem însă că fiecare expunere are anumite pasagii rezumative, mai expresive, care, alese cu grijă și cu sigură orientare, pot fi culese și oferite drept rezumative de către comentatorul care vrea să expuie mai apropiat această gîndire (așa cum am arătat în indicațiile metodologice). Iată de ce ne silim să păstrăm cît mai mult expresia proprie, atunci cînd vrem să explicăm cu fidelitate un text a cărui structură e diferită de modul nostru de a vedea, de a judeca și de a exprima. Cu atît mai mult cînd e vorba de un autor al cărui stil e atît de intens temperamental ca Gordon Craig — și nu sunt mai puțin ceilalți regizori-actori — ne-am simțit îndatorați să-i dăm cît mai mult cuvîntul direct, căci poate misterul marei influențe exercitate de acest reformator stă și în magia, ades „depășind" logica, a stilului său ieșit din școala simbolistă.

„Astfel, după cum am văzut, gîndirea actorului este stăpînită de propria-i emoţie, care ajunge să distrugă ceea ce vroia să creeze gîndirea şi, emoţia biruind, incidentele se succed, unul dintr-altul. In aşa măsură încît ceea ce ne înfăţişează actorul nu este o operă de artă, ci o serie de mărturisiri involuntare". (pag. 60—61).

Asemenea concepţie şi-o sprijină şi cu un citat de mare răsunet în literatura modernă al lui J. Ruskin.

„Copilul care se joacă pentru propria lui plăcere, mielul care zburdă sau puiul de ciută care se joacă sunt făpturi fericite şi binecuvîntate, dar nu sunt artişti. Artist e acela care se supune unei reguli penibile, numai ca să ne ofere o nouă bucurie plină de delicii." (idem)

Dealtfel viaţa, ca atare, nu i se pare motiv de artă şi aci se aşează fireşte şi mai mult sub autoritatea lui John Ruskin, a cărui influenţă, asupra căreia vom reveni, a fost la sfîrşitul veacului trecut atît de mare asupra generaţiei de poeţi şi pictori englezi contemporani, prin felul vieţii lui, mai mult decît prin teoria sa etic-socială, şi mai ales prin intermediul unui discipol care a deviat estetica ruskiniană, Oscar Wilde.[87] Arta este artificiu şi constrîngere, dificultate biruită cu respectul unor reguli severe, viaţa e aceea care imită arta.

Referindu-se la arta actorului în tehnica scenei propriu-zis, Gordon Craig recomandă astfel un joc „deasupra sentimentelor personale şi deasupra sensibilităţii nervoase" şi aci se apropie, cum am arătat, de cunoscuta teorie a lui Diderot, se depărtează însă numaidecît, fiindcă autorul francez recomandă absenţa de emoţie, în actul interpretării însuşi, tocmai pentru o mai bună şi mai potrivită expresie a sentimentelor. Pe cînd regizorul englez recomandă „o nouă manieră de joc constînd în mare parte în gesturi simbolice" care să explice „spiritul lucrurilor" (p. 64—65).

În realitate e numai o poziţie provizorie, care în cele din urmă (cartea lui Gordon Craig e făcută din articole publicate în diverse răstimpuri, adunate la un loc în 1911) va fi limpezită într-o concluzie formulată în mod curajos : Nu e nevoie de actor în teatru ; această fiinţă plină de toate imperfecţiunile trebuie să dispară, odată cu naturalismul dramatic, şi va fi înlocuit printr-o născocire a regiei moderne : *supramarioneta.*

„Suprimaţi arborele autentic pe care-l puseserăţi pe scenă, suprimaţi tonul natural şi veţi ajunge să suprimaţi de asemenea şi actorul. Şi asta se va întîmpla într-o zi, şi îmi place să văd că unii directori de teatru se cam gîndesc chiar de pe acum la aşa ceva... Suprimaţi actorul şi veţi lua realismului grosolan mijlocul de a înflori pe scenă. Nu va mai fi nici un personagiu viu în care să fie vizibile slăbiciunile

și fiorii trupului. Actorul va dispărea, în locul său vom vedea un personagiu fără viață — care va purta, de vreți, numele de «Supramarionetă» pînă cînd își va fi cîștigat unul mai glorios". (*op. cit.*, p. 81—82.)

Prin suprimarea actorului, toată economia unei „arte a teatrului" este modificată și în asemenea condiții nu mai poate fi vorba de ceea ce înțelegem prin concepția clasică, reluată odată cu Renașterea și menținută în forme variate în decurs de 300 de ani, care socotea arta scenică menită să reproducă, în mod fidel, un text prin jocul și debitul actorilor.

După destule ezitări, Gordon Craig merge și aci pînă la capăt și propune reforma care avea să aibă atîta răsunet în ultimii 30 de ani, dezrobirea teatrului de sub tirania textului. E întristător chiar, spune el, acest spectacol în care un om exprimă gîndirea altuia, în forma în care acesta a conceput-o, însă exhibînd în public propria lui persoană.

Actorul face acest lucru fără îndoială numai din vanitate, dar e un lucru nefiresc, și cît va dura lumea, natura omenească se va revolta cînd va fi silită să fie sclavul sau simplul „porteparole" al unui alt om.

Dealtfel, după opinia lui Gordon Craig, spectatorii, așa cum indică dealtfel și cuvîntul, vin la teatru „să vadă, nu să audă", în orice caz „15 din 20 vin pentru acest lucru : să vadă o piesă reprezentată".

Dar poate că ar putea să fie amîndouă în același timp : să vadă și să audă. La aceasta însă Gordon Craig opune părerea că viziunea nu trebuie tulburată cu nici un soi de preocupări străine.

Nu e bine să se altereze o viziune care e o bucurie a ochilor, sunînd la urechea spectatorului în același timp sunete și cuvinte, trudindu-l cu probleme și trezind în sufletul lui pasiuni puternice.

„Iată ce vream să spun : chiar această idee, aceste forme, aceste viziuni se vor întipări mai bine în ochii, deci și în inima spectatorului, dacă artistul își concentrează mai bine truda asupra impresiei vizuale, decît s-o turbure făcînd apel în același timp și la gîndire și la auz." (p. 117.)

Firește că această excluziune nu menajează nici pe autorii care au fost ei înșiși oameni de teatru, actori și directori, așa cum au fost Molière și Shakespeare.

Despre acesta din urmă, Gordon Craig e de părere să nu fie jucat, între altele, și pentru ca să nu i se altereze desăvîrșirea poetică printr-o reprezentație dramatică fatalmente nedesăvîrșită.

„Publicul vine la teatru ca să vadă, nu ca să audă. Ce dovedește asta altceva decît că publicul de azi a rămas același de odinioară.

Fapt cu atît mai ciudat, cu cît piesele şi actorii dramatici s-au schimbat. Piesele nu mai sunt combinaţii armonioase de gesturi, de cuvinte, dansuri şi imagini, ci constă doar în cuvinte şi imagini. Piesele lui Shakespeare de pildă, diferă în totul de vechile „mistere" compuse doar pentru teatru. *Hamlet* nu e de natură să fie înfăţişat pe scenă. *Hamlet* şi celelalte piese shakespeareene sunt, la citit, opere atît de vaste şi de întregi încît nu le rămîne decît să piardă mult dacă sunt interpretate pe scenă. Faptul că erau jucate pe vremea lui Shakespeare nu dovedeşte nimic. Adevăratele opere de teatru, în acea epocă, erau „Măştile", „Spectacolele" uşoare şi încîntătoare ilustraţii ale Artei Teatrului. Dacă dramele shakespeareene ar fi fost compuse ca să fie văzute, ne-ar apărea necomplete la citit. Însă nimeni citind pe *Hamlet* nu găseşte piesa plictisitoare ori necompletă, pe cînd atîţia inşi, după ce au asistat la reprezentarea dramei, vor spune cu părere de rău : „Nu, nu e *Hamletul* lui Shakespeare"... Cînd nu se poate adăuga nimic unei opere de artă ea e sfîrşită... şi completă... Dar piesa *Hamlet* era sfîrşită cînd Shakespeare a scris ultimul vers. Să vrei să adaugi gestul, decorul, costumele şi dansul înseamnă să laşi să se înţeleagă că e necompletă şi că are nevoie să fie desăvîrşită" (p. 140—141).

Dealtfel, Gordon Craig înţelege să apere teatrul nu numai împotriva textului, dar şi împotriva picturii (aşa cum o folosea teatrul de la Meiningen şi cum de aci se răspîndise în tot teatrul european), ca şi împotriva muzicei, aşa cum o înţelegea drama muzicală a lui Wagner [88]. Teatrul este o artă independentă, un bun năpădit de către alte arte, fiindcă n-a fost suficient apărat de către artiştii săi.

„Autorii dramatici îl exploatau odinioară : precum Shakespeare, Molière şi alţii... Apoi veni Wagner care îşi găsi de lucru în această vie... În zilele noastre pictorul rîvneşte la acest mic domeniu, pictorul a cărui moşie se întinde pe multe leghe şi care pînă acum cultivase aşa de plăcut parte din ea. Dar şi pictorii şi muzicanţii, ca şi literatorii, s-au plictisit de întinsele lor bunuri şi nu gîndesc decît să-şi anexeze teatrul.

Ei bine, rostul meu e să-i denunţ, să revendic teatrul pentru aceia care s-au născut pentru el. Îl vom avea. Astăzi, mîine, într-o sută de ani poate, dar îl vom avea, al nostru". (p. 120.)

Am văzut deocamdată aspectul critic al gîndirii lui Gordon Craig şi modul în care el denunţă nu numai aservirea către realitate, ci şi imixtiunea celorlalte arte, dar pînă aci nu vedem ce termen precis, ce vedere nouă propune, căci dacă acest teatru nu este al actorului, al pictorului, al muzicianului, ceea ce poate că nu contrazice vechea înţelegere, şi nici al autorului, ceea ce e surprinzător, al cui şi în ce anume constă acest teatru, care îi

sunt mijloacele și ce vizează? Dar e, pare-se, destul de greu de obținut lămuriri despre structura efectivă.

Ceea ce ni se dă nu e decît o apropiere iluzorie, căci și aceste nuanțări nu ne aduc decît o definire negativă a teatrului, subliniat în opoziția lui față de viață, specificat doar ca ordine a convenționalului. Tendința de a imita natura e străină de artă, e chiar dăunătoare cînd se introduce pe tărîmul artei, pe cît e de dăunător convenționalul întîlnit în viața de toate zilele.

Convingerea adîncă a autorului este „că artei să i se dea aceeași perfecție ca științelor fizice, cu ajutorul unei metode inflexibile".

Va trebui prin urmare să se dea teatrului o expresie strictă care să nu mai permită, desigur, sensuri rătăcitoare din pricina echivocurilor în concepție. Ceea ce lipsește artei teatrului este o formă definitivă. Pînă azi e încă șovăitoare, plutește în vag. E necesar să se facă deosebirea între teatru și artele frumoase.

„Unde lipsește forma, nu poate fi frumusețe în artă. Cum se ajunge la această formă? Urmîndu-se treptat legile artei. Și aceste legi? Sunt în căutarea lor și cred că am descoperit unele". (p. 110.)

Trebuie să mărturisim totuși că, cu toată această dorință de a se apropia de perfecția științelor fizice, Gordon Craig nu izbutește nicăieri să completeze viguroasa sa reacțiune împotriva naturalismului, printr-o așezare efectivă, printr-o creație teoretică lămuritoare. Dealtfel, cartea întreagă nu prea e unitară, fiind cum am spus alcătuită din articole scrise separat, deși toate cam în același răstimp. De aci dealtfel ciudățenia citatelor noastre, care sunt culese de la pagini nu numai diferite, dar și intervertite ca să putem realiza un fir ideologic. Stilul cărții însuși este mai curînd suflul unei năzuințe profetice, a cărui sete de înnoire este mai mare decît de a putea închega teoretic. Gordon Craig pare un îndepărtat discipol al lui Platon (miezul cărții, *De l'Art du Théâtre*, înseamnă peste 100 de pagini dialogate în care maieutica e chemată să silească rezistențele la convingere).

Acest ton profetic, pe care-l vom întîlni la toți reformatorii revoluționari care vor urma în teatru, va fi poate unul din temeiurile indiscutabilei biruințe de după război, mai ales că îngăduie și o realizare în etape, căci adeseori Gordon Craig precizează anume, că nu trebuie încă să eliminăm pe autorul dramatic, nici chiar pe actor. Ci la timpul cuvenit.

„Nu sunt o sută de persoane, nu sunt cincizeci, nici măcar zece care să poată pricepe asta. Dar oare se găsește una? Măcar una singură? Nu e cu neputință. Și această persoană va înțelege că vorbesc

aci de lucruri relative la Azi, la Mîine, la Viitor şi va avea toată grija să nu confunde aceste perioade distincte...

...Cred că va veni timpul cînd vom putea crea opere de artă în Teatru, fără să ne slujim de piesa scrisă, fără să ne slujim de actori, dar cred de asemeni în nevoia muncii cotidiene în condiţiile actuale" (p. 55).

Încercînd să adunăm totuşi elementele acestui teatru, care nu va fi nici al autorului dramatic, nici al actorului, cu destulă greutate, vom găsi că el are la bază ideea de mişcare, cu un soi de năzuinţă spre absolut.

„Mă bazez în construcţia acestui instrument pe cele dintîi şi cele mai simple idei pe care le desluşesc în mişcare. În ceea ce priveşte nuanţele, frumuseţile complexe, care sunt descompuse în mişcare, aşa cum se vede în natură, nu îndrăznesc încă să le cercetez. Nu cred că voi putea spera să mă apropii vreodată de ele.

Dar asta nu mă descurajează încît să nu încerc să descopăr unele dintre mişcări, cele mai evidente, cele mai elementare, cele mai simple, vreau să spun cu asta cele care par mai simple, cele pe care mi se pare că le înţeleg... După ce le-am izbutit pe acestea, sper să pot continua să izbutesc cu altele analoage, dar îmi dau în totul seama că ele nu închid decît ritmurile cele mai simple ; marile mişcări nu vor putea fi prinse mai înainte de cîteva mii de ani... Dar odată cu ele va veni o mare fericire, căci vom fi mai aproape de echilibrul desăvîrşit decît am fost vreodată.

Socot că se pot recunoaşte două soiuri de mişcări deosebite : mişcarea în doi şi patru care reprezintă pătratul şi mişcarea în unu şi trei care reprezintă circumferinţa. Numai cînd spiritul feminin va fi renunţat la sine însuşi ca să urmeze spiritul masculin, se va ajunge să se descopere mişcarea perfectă, cel puţin aşa îmi închipui. Şi îmi place să cred că această artă născută din mişcare va fi întîia şi ultima credinţă universală, îmi place să visez că pentru întîia dată în lume, bărbaţii şi femeile vor întemeia acest fapt împreună. Cît va fi de nou ! Cît va fi de frumos ! Această nouă cale se deschide bărbaţilor şi femeilor din veacurile viitoare, ca o vastă posibilitate" (p. 52-53-54).

Vom adăuga de asemeni ideea că teatrul nu se poate dispensa de mască :

...„să se ştie că masca e singurul intermediar prin care putem reda fidel expresia sufletului cu ajutorul celeia a trăsăturilor."

Am putea deduce această concepţie dintr-o propunere de înscenare a lui *Macbeth :*

„Să presupunem că vedem un om (Macbeth sau oricare altul) trecînd prin aceleaşi îndoieli, prin aceiaşi fiori de teamă, pe care i-ar reda prin acest gest."

numai prin gest fără să se recurgă la alte senzații decît cele vizuale. Trebuie extras și făcut viu spiritul însuși al lucrării. Trebuie luată piesa act cu act și în fiecare scenă, în fiecare gest, în fiecare sunet să se arate un spirit, spiritul care e latent în ele. Apoi pe obrazul actorilor, pe costumele lor, pe decor, cu ajutorul luminii, al liniei, al culorii, al mișcării, al vocii, al tuturor mijloacelor posibile, și de care dispune scena, neîncetat să se evoce prezența acestor spirite, atît de bine, încît prezența spectrului lui Banco nu numai să nu mai facă lumea să rîdă, ci dimpotrivă să apară naurală și teribilă. Am aștepta-o atît de intens, atît de orientați către momentul apariției, încît am ghici prezența spiritului înainte chiar de a se produce.

Altă dată afirmă că ar fi de dorit o întoarcere la adevăratul teatru „antic și onorabil", totuși nu ar fi tocmai exact dacă s-ar afirma că în concepția lui Gordon Craig teatrul ideal ar fi pantomima, fie ea și cu supramarionete. Cel mult ar fi o pantomimă care n-ar mima viața în gesturile ei firești, ci ideile. Ar fi ceea ce numește el „gesturi simbolice". Dealtfel, probabil fiindcă structura integrală și încă de un deosebit prestigiu „revoluționar" era pe la 1908 simbolismul, Gordon Craig, își încheie cartea cu un elogiu al simbolismului.

Am analizat și mai ales ne-am dat osteneala să surprindem în însăși forma ei, cu riscul unor prea numeroase citate, gîndirea lui Gordon Craig, fiindcă deși nerealizată în intenția sa constructivă, el nereușind o structură a ideii de teatru, importanța acestui profetic animator a fost covîrșitoare și tot teatrul viu de astăzi stă sub influența sa. În propunerile lui mai puțin, dar mai mult în sugestiile activității sale, se găsesc începuturile tuturor încercărilor reformatoare care au animat viața teatrală. Va fi dealtfel îndemn spre cercetări noi, spre nemulțumire ideologică însuși exclusivismul său, intransigența sa mesianică * în convingerea că teatrul e o Artă, cu literă mare, independentă, al cărei destin e încredințat regizorului. Căci trebuie să precizăm acum — și am lăsat anume pentru considerațiile de la urmă, căci aci e un moment esențial în teatru — că după ce a eliminat pe autor, pe actor, pictor, muzician, Gordon Craig recunoaște ca funcție esențială a teatrului acțiunea regizorului, care dealtfel trebuie să fie un real „factotum".

---

* A lucrat efectiv foarte puțin. S-a înțeles foarte greu cu cei care, admirîndu-i spiritul revoluționar, încercau să-i ceară colaborarea. Unui director de la Paris, i-a pus condiția liminară a închiderii teatrului pe 5 ani, în care timp Gordon Craig urma să schimbe spiritul actorilor. Tot așa de puțin s-a înțeles și cu alți directori de teatru și actori. Dealtfel despre actori, el citează în cartea sa părerea Eleonorei Duse, care credea că numai după ce vor fi uciși toți actorii contemporani se va realiza ceva în teatru.

„Să întrebăm pe regizor la rîndul său. Este în stare să născocească o piesă, să compună decorurile și costumele, să vegheze la executarea lor, poate el, într-un cuvînt, să dirijeze fără ajutorul specialiștilor, feluriți lucrători, de la care folosește nu imaginația, ci mîna de lucru ? Dacă se găsește un singur regizor care să poată răspunde la aceste întrebări în mod afirmativ, să i se încredințeze supravegherea scenelor din Europa și America, deoarece acest om, avînd cunoștințele necesare, va ști să formeze regizori asemănători cu el însuși, și dacă ar fi zece regizori de acest fel în Europa, teatrul ar fi reînnoit. Dar nu se pot număra zece, cum vă veți putea încredința prin voi înșivă. N-aș fi în stare să vă citez măcar unul singur. Și iată pentru ce nu este unitate în Arta Teatrului". (pag. 100—101).

Teatrul cel nou avea să se manifeste în primul rînd ca dominat cu totul de persoana regizorului și în ierarhia modificată, autoritatea supremă nu mai e cea a textului (deci a autorului), ci în Germania ca și în Rusia, ba ades în Franța și Italia, prin cîțiva oameni ai scenei, adică în principalele țări cu mișcare teatrală în Europa, regizorul, mai înainte anonim, cînd nu era inexistent, devine chiar vedetă de afiș, cum se spune. În acest sens se poate afirma că regia dramatică există, ca artă conștientă de semnificația ei, de la Gordon Craig. Dar dacă sub forma aceasta progresul e de nediscutat, fiindcă în fapt dictatura regizorului nu poate fi admisă, încă n-am epuizat sporul de artă dedus din activitatea lui Gordon Craig. Ni se pare anume că și sub o altă ipostază decît de regizor, contribuția sa e un fapt de artă care a schimbat mersul teatrului. Anume, Craig e cel dintîi pictor decorator, de o excepțională originalitate și mare adîncime, pe care l-a avut teatrul. Nu în sensul greșit, în care îl înțelege Julius Bab, de a fi creat spațiul scenic, ocupînd scena cu solide, fiindcă acest lucru îl făcuse naturalistul, ci *de a fi descoperit într-adevăr decorațiunea scenică, nu subsumată stilului pictural ca la Meiningen, ci în sensul unei arte specifice, cu aceeași valoare, ca descoperirea perspectivei la începutul Renașterii.* Acest lucru nu s-a înțeles nicidecum în adevărata lui valoare și toți aceia, atît de numeroși, care caută meritele, pe care le simt de netăgăduit, ale lui Gordon Craig, rătăcesc inutil și își tîrăsc cetitorii și aderenții lor, inutil pe căi greșite, germinatoare de noi rătăciri.

Gordon Craig a fost și e încă și astăzi un pictor pasionat, un gravor foarte prețuit. Meritul lui e însă că a dovedit că realismul decorului e ades o absurditate, că perspectiva scenică impune altă structură, alte dimensiuni. Foarte rareori atinge el, explicativ, această chestiune, atunci cînd cere ca decorul să aibă o formă sugestivă.

„Ce formă va avea această stîncă, și ce culoare ? Ce linii vor da impresia de stîncă abruptă ? Duceți-vă să vedeți, dar să nu faceți

altceva decît să aruncaţi o privire şi notaţi repede liniile generale şi direcţia lor; puţin interesează conturul amănunţit al stîncii. Să nu vă temeţi să înălţaţi aceste linii, ele nu vor fi niciodată destul de înalte, şi după cum pe foaia carnetului vostru trageţi o linie, care pare că se înalţă la mii de metri, tot aşa veţi face şi pe scenă. Amintiţi-vă că totul nu este decît o chestiune de proporţii şi nu are nimic de a face cu realitatea." (p. 23.)

„Prin sugestie veţi plăsmui pe scenă iluzia oricărui lucru: a ploii şi a vîntului, a soarelui şi a grindinii, a căldurii intense; — şi nu luptînd cu natura însăşi pentru a-i smulge comorile şi a ni le pune în faţa ochilor. Tot astfel, prin mişcare veţi izbuti să redaţi pasiunile şi gîndurile mulţimilor, şi veţi ajuta pe actor să exprime sentimentele şi ideile proprii personagiului pe care îl interpretează. Realitatea, exactitatea amănuntului sunt inutile pe scenă". (p. 27.)

Cîteva rînduri afirmative doar în această carte atît de copios negativă, într-un ton atît de frenetic şi totuşi e aici un moment crucial în ceea ce a realizat el efectiv, e toată revoluţia lui Gordon Craig. Căci dacă a scris puţin în această privinţă, nenumăratele machete pe care le-a publicat au zămislit în toate centrele vieţii teatrale, cu o fecunditate de neoprit, o nouă realitate. Scena are optica ei şi un decor de proporţii reale dispare ca semnificaţie. Distanţa între sală şi scenă înseamnă în realitate ca între două tărîmuri deosebite, căci e distanţa de la domeniul ficţiunii la realitate.

O tragedie, o dramă romantică, o feerie grotesc fantezistă, o lume care invocă prezenţe transcendente devine meschină într-un decor realist. Nu există nici o sală de tron adevărată care să nu decepţioneze, reprodusă pe scenă. Fireşte, pe linia aceasta ne legăm de destinul însuşi al arhitecturii, dar nu putem să nu deplîngem meschinăria unor înfăţişări care împrumută ades prestigiul legendelor. Dealtfel, poate mai importantă şi în orice caz mai folosită, mai speculată decît în teatru, a fost această optică nouă, descoperită de Gordon Craig, în cinematograf.

Dar avem bănuiala că influenţa lui n-a transformat numai arta spectacolului în ceea ce priveşte valorile ornamentale, ci că a depăşit cu mult acest cerc închis, nu direct, ci prin alţi creatori care au pornit de la sugestiile şi propunerile regizorului englez. Astfel toată arta decorativă modernă, ceramica şi meşteşugul ţesăturilor, al covoarelor, tot mobilierul zis cubist are la origine viziunea acestui creator prin sugestie.

Arhitectura însăşi îi datorează mult şi poate că tot stilul modern, singurul stil efectiv de 150 de ani încoace în arhitectură, mobilier, teatru şi cinematograf, este datorit geniului lui Gordon Craig [89].

2. *TEATRUL ÎN AVANGARDĂ* [90]

Neprecisă în structura ei, prea subiectivă în formulare, concepţia mesianică despre teatru a lui Gordon Craig a fost, poate tocmai din aceste motive, sortită unei instigaţii de complexe realizări scenice, în cîteva centre mari de artă teatrală, căci desigur nu e o întîmplare că adepţii noii formule nu s-au recrutat dintre anonimii funcţionari artistici ai teatrelor amorfe, ci dintre disidenţii marilor regizori naturalişti.

Principiul atît de polivalent, profetizat de Craig, despre omniprezenţa regizorului, despre subordonarea textului „fanteziei creatoare" a directorului de scenă, s-a dezvoltat pe fiecare linie virtuală, pînă în cele din urmă consecinţe ale lui... Cum remarcă Winds „veacul al XX-lea aduce în primul plan pe tărîmul teatrului, în mod semnificativ pe regizor, aşa cum era pe scena operei, fără restricţii, cîntăreţul. Se întreba atunci publicul : cine cîntă ? Azi se întreabă : cine dirijează ? Conducerea spirituală a reprezentaţiei integrale trece în centrul interesului pentru teatru" *.

Poate că mai în ordinea faptelor ar fi fost să se remarce că, imediat după Renaştere, teatrul cult fusese al autorului, în veacul XVIII şi XIX devenind al actorului, al „virtuozului", pentru ca acum „afişul" să-l ţie regizorul.

Bineînţeles toată mişcarea „revoluţionară", de la Meiningen la Stanislavski, punea accentul pe totalitatea reprezentaţiei ; acest cîştig era mai curînd al naturalismului, după ce fusese un *deziderat* care pornea de la Lessing, mai apoi de la Goethe (care se pare să fi fost şi un remarcabil regizor la Weimar), Wagner, cum şi numeroşi iubitori ai teatrului în prima jumătate a veacului trecut. Ceea ce realizase influenţa lui Gordon Craig era o nouă reinstalare a regizorului, de astă dată nu ca un dirigent în slujba textului, ci ca creator care poate folosi textul dacă vrea, şi cît vrea, şi cum vrea.

Genul sub care se subsumează încercările revoluţionare în acest sens şi starea de spirit de care ele au profitat stau, cum am spus, sub semnul *artei pure*.

Ce era în concepţia curentă această formulă este cu neputinţă de spus — şi toate încercările în acest sens s-au rătăcit în consideraţii speculative, care tocmai prin contradicţiile şi soluţiile absconse la care au ajuns, au sporit prestigiul unei formule care, printr-o inadvertenţă obicinuită în artă, voind să se explice, îşi proclamă anume ermetismul... Deci o neintenţionată, dar subtilă abilitate a raliat mişcării acea adeziune extrem de preţioasă pentru propagarea ideologică, uneori şi periculoasă, a snobilor intelec-

---

* Adolf Winds, *Geschichte der Regie*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1925, p. 99 şi următoarele.

tuali, aceşti devotaţi în principiu ai oricărei atitudini, pe care adoptînd-o, li se pare că se situează deasupra semenilor lor (de rînd).

Credem că nesoluţia la care s-a ajuns e fiindcă s-a căutat greşit înţelegerea fenomenului. „Arta pură" nu este o nouă concepţie despre artă, căci subsumează cele mai felurite, uneori contradictorii vederi, cum sunt numeroasele feluri de teatru pur, care trebuie negreşit în parte analizate, ci este o determinare istorică, o nouă înţelegere despre misiunea artistului, despre *mesajul* său. E o răsturnare totală a punctului de vedere teoretic. Originea acestui sentiment nou, căci e un sentiment nou care e dealtfel una din componentele esenţiale ale stilului culturii contemporane, poate fi găsită, credem, în acea turburătoare mişcare artistică din a doua jumătate a veacului trecut, din Anglia, denumită încă din prima clipă *prerafaelitism* şi din care, indirect, purcede Gordon Craig însuşi. Neclară în tendinţele ei, destul de variate, această mişcare a pătruns, nedefinită, în toate manifestările artistice ale timpului... Ieşită în 1848, din dorinţa a trei tineri de a reînvia pictura de dinainte de Renaştere, în liniile ei pure, nutrită din „religia frumosului" ruskinian (care fireşte oferea şi alte direcţii etice şi sociale) *, din estetismul industrial a lui Morris [91] şi, mai ales, din viaţa şi arta neprihănită a lui Dante Gabriel Rosetti [92] a cuprins toate centrele nervoase ale intelectualităţii europene... I se datoreşte deopotrivă simbolismul francez, cel englez, „arta opusă vieţii" a lui Wilde cu rafinamentul ei decorativ, regia mesianică a lui Craig, poezia pură, ezoterică, a profesorului de limba engleză Mallarmé, şi deci gruparea care a dominat literatura europeană, de la *N.R.F.* (Proust, care citează atît de insistent pe Ruskin, Gide, Paul Valéry), expresionismul şi, cu noi modificări, toată pictura modernă (cu gustul ei rafinat pentru primitivism şi mai ales pentru arta neagră).

Toate aceste tendinţe, la nesfîrşit diferite între ele, au totuşi cîteva trăsături comune, care alcătuiesc spiritul acestei noi ordini în artă. Este ceea ce am numi *eticizarea practicii artistice*.

Ceea ce nu înseamnă introducerea moralei în artă — căci aceasta o face filistinismul odios burghez, conformist — ci, dimpotrivă, răsturnarea poziţiei detestate, prin transformarea *practicii* artistice într-o nouă morală în sine, morala *atitudinii care purifică totul* cu condiţia unui devotament absolut, fără beneficii practice ori măcar culturale. Această morală nouă se poate dispensa de cealaltă morală a ipocriziei şi a înţelegerii mărginite. E desigur tot o atitudine romantică, dar à rebours. Nu mai sunt strigătele disperării, efuziunile lirice, aruncate fără pudoare mulţimii, nici emfaza ditirambică, geniul în stil byronian, care îşi permite totul

---

* Vezi şi Dragoş Protopopescu, *Fenomenul englez*, Editura Fundaţiei pentru literatură şi artă „Regele Carol II", p. 293 şi următoarele.

fiindcă e deasupra măsurii normale şi are dreptul să nu respecte nimic anume fiindcă e o fire de artist, ci sensul ascetic, sacrificiul vieţii întregi, cu dispreţ pentru succesul ieftin (toţi marii reprezentanţi ai acestei religii au dus o viaţă secretă de martiri orgolioşi : Dante Gabriel Rosetti, Mallarmé, Gide, Proust, Craig, J. Copeau [93], cîtva timp Valéry şi alţii). Structura artei este, cu grijă ezoterică, pătrunsă de iniţiaţi, căci se evită tot ce e facil, se trăieşte dealtfel în grupuri care menţin între ele o comuniune monahală. Năzuinţa spre puritate este ca o fervoare şi ca un elan mistic : poezie pură, pictură pură, muzică pură, teatru pur. Arta aceasta cuprinde aşadar catolicismul lui Paul Claudel [94], deopotrivă cu neliniştea homosexuală, cu „aventura“ lui Gide. Verificînd din nou liniile ascendente, preoţii noii concepţii descopereau în trecut valori neglijate de romantismul devenit academic, din rîndurile „romanticilor“ neconformişti : Sören Kierkegaard [95], Novalis [96], Edgar Poe [97], Gerard de Nerval [98] etc., pe calea aceasta prerafaelitismul influenţînd şi filosofia modernă.

Multă vreme ezoterismul lor, ermetismul ostentativ al revistelor mici (care toate, în afară de *Mercure de France* şi *N.R.F.*, au cam urmat destinul de 4 numere al acelui *Germ* de la 1848 al grupului Rossetti) a iritat, iar *neconformismul*, dispreţul lor total, suspectarea şi contestarea tuturor valorilor curente, numai *fiindcă erau universal acceptate*, au stîrnit indignare.

Izbutind însă să întemeieze o revistă de influenţă europeană, să cucerească autoritatea — datorită războiului care a năruit, evident, valorile cele mai vechi, contestate literar — arta „pură“ a devenit, în timpul din urmă, arta oarecum oficială a epocii, s-a academizat, suferind acomodări destul de surprinzătoare, chiar sub aspectul etic, departe deci de principiul de a fi permanent în *avangardă*, aşa cum se dorea, explicit, într-o vreme.

Tehnica ei (reviste de lux, ediţii restrînse scumpe, tipar fără majuscule, expoziţii agresive, eliminarea fabulaţiei, solidaritate juvenilă, teatre de avangardă etc., etc.) a devenit stilul *activităţii artistice contemporane*, iar valorile, care păreau sortite unui destin claustral, cunosc astăzi o glorie imensă.

Acest ascetism al artei moderne, exprimat cu fervoare şi devotament mesianic, dar ades şi cu orgoliu episcopal, ia parte la plămădeala spiritului contemporan, analizat de noi şi formulat ca o *nouă structură* a culturii. Reacţiunea împotriva „raţionalismului“, detestarea materialismului, devalorizarea pozitivismului şi orientarea spiritului spre morfologia organică, spre instinct şi inconştient, spre concret, spre unificarea fenomenului vital, spre inefabilul intuiţiei, sunt o parte din motivele acestei noi structuri. În filosofie însăşi, înlocuirea şi preocupările de teoria cunoaşterii cu înţelegerea filosofiei ca o „trăire“ înţeleaptă, în cuget şi într-o viziune personală a lumii (Weltanschauung), caracterizează modul mesia-

nic al epocii noastre, a cărui răspîndire în mase a prilejuit necesitatea revizuirii tuturor valorilor deterministe și pozitiviste, acuzate de relele pricinuite de războiul mondial. Toate instituțiile, fiindcă nu putuseră înlătura marea încercare a războiului, erau acuzate, detronate în autoritatea lor, căci încercarea războiului precipitase, în cascade, devaluarea autorității, chiar în cultură. Spirite neconformiste au fost totdeauna. Ceea ce caracterizează epoca de după război este *ostentația anticonformistă pînă la irațional, chiar a maselor mari, cu pretenții intelectuale, înseși.*

Numai în lumina acestei explicații se va înțelege și modalitatea excesivă a teatrului pur de după război și adeziunea maselor dornice de „mîntuiri" și de viziuni apocaliptice.

Menit întru puritate și cu dispreț pentru bunurile lumești, cu aspirații înălțate, așa se înfățișează teatrul revoluționar, în vecinătatea războiului, pe scene de avangardă, căutînd să reabiliteze și să impuie valori pe care conformismul mercantil le nesocotea. Acest caracter de „avangardă" e o funcțiune stilistică foarte importantă și e cu neputință de înțeles altfel, decît în spiritul și nuanța sa precisă. Greșeala criticilor „filistini" e de a fi vrut să înțeleagă în sens logic acțiuni care se voiau emancipate de logică și se determinau într-alt complex genetic decît erau criticile culturii oficiale. Deși vorbeau mesianic despre valori, asemenea „grupări" înțelegeau nu diferențe pe aceeași scară, cînd ar fi fost posibile discuțiile, ci anume valori care să se preteze la impresia de apostolat. Pentru ca o piesă să fie jucată de asemenea grupări de avangardă, nu trebuia să aparțină unui scriitor mare, ci *anume* unui necunoscut nedreptățit, așa încît se alcătuiau cu un zel fantastic, de către publiciști asociați, liste de piesele care fuseseră refuzate de teatrele oficiale pentru excesiva lor „originalitate" (se zicea), se dezgropau lucrări necunoscute ori uitate, se jucau autori străini, pe care teatrele comerciale nu aveau curajul să-i joace, ori se încercau spectacole cu lucrări dramatice ale marilor scriitori intrați în literatura universală, care însă fuseseră socotite ca nereprezentabile. Astfel, afară de numeroși autori tineri, au fost jucați pe astfel de scene, la Paris, Strindberg, B. Shaw (care așteptase decenii nejucat), Pirandello și alții, iar în Germania se jucau *Faust* de Goethe (în versiune completă) și *Peer Gynt* de Ibsen, în spectacole duble, fie în aceeași zi, fie în două seri consecutive, ca să se demonstreze că filistinii ignorau valori realizabile.

Fără această etică a frumosului pur, cuprinsă cu timpul în spiritul epocii întregi, cu veleități de cruciadă artistică, nu se înțelege cum au putut dăinui, sub același acoperiș ideologic, tendințe atît de diferite, și orice încercare de explicație pe liniile teoretice ale artei sporește confuzia, dînd acea impresie de „adevărată încurcătură babilonică a graiurilor" pricinuită de faptul

că, în activitatea teatrală de pildă, „toate direcţiile şi ismele apăreau obicinuit în forma unui dogmatism ţeapăn“ *.

Am insistat asupra modalităţii concrete a formulei pe care o propunem, tocmai fiindcă ne-a apărut, în lucrările de sistematizare istorică, pe care le-am consultat, surprinzătoare absenţa unei explicaţii unitare adecvate a epocii, mai ales că, în ciuda opoziţiilor structurale, solidaritatea istorică, a mişcării noi teatrale era fără precedent de ostentativă în artă şi foarte iritantă pentru cei din afară.

Aşa au luat naştere „teatrele de avangardă“ din toată Europa (şi ideea de avangardă însemna în concepţia lor un mesaj strict), aşa au „luptat“ vreme îndelungată pentru ca să se impuie nu numai comercial, ci şi oficial **.

Tot ca să facem explicit conceptul şi structura unei asemenea acţiuni reformatoare, ni se pare de folos să arătăm aci felul în care s-a format una dintre companiile de teatru nou dintre cele mai apreciate la Paris, să vedem tehnica impunerii ei şi să citām din manifestele ei succesive.

După o experienţă nereuşită la Comédie Montaigne, în 1920, alături de maestrul său Gémier, şi probabil simţind nevoia unei activităţi personale, Gaston Baty [99] ajunge la convingerea că deschiderea unui teatru „régulier“ trebuie să urmeze numai după crearea unui „repertoriu în reprezentaţii neregulate“. Ultimele luni ale lui 1921 le foloseşte ca să-şi *regrupeze* colaboratorii, să cheme noi binevoitori şi în decembrie ziarele publică întîiul *comunicat* *** al grupării *Compagnons de la Chimère*.

> „Iată-ne cîţiva, porniţi să întemeiem un teatru cu credinţă, entuziasm şi în sărăcie voluntară“.

Simon Gentillon [102], care avea să devină mai tîrziu cunoscut ca autor dramatic, „*asigura redactarea unui buletin*“.

Concepţia teatrului cel nou pe care ei îl năzuiesc „e aceeaşi ca a grecilor şi a lui Shakespeare, e aceeaşi cu a dramei franţuzeşti din Evul Mediu. Ea implică o viziune a lumii în care materia pe de o parte şi supranaturalul pe de altă parte se socotesc tot atît de „*reale*“ ca şi omul. *Opus acestei concepţii, Renaşterea a întronat un teatru cerebral în care nu există decît numai animalul cerebral*... În această concepţie reînnoită, cuvîntul îşi regăseşte locul, mimica îşi reia puterea ; decorul, costumul, lu-

* Zeis, citat de Adolf Winds în *op. cit.*, p. 100.

** Astfel, la Comedia Franceză, unde nu funcţiona un regizor, în sensul nou al cuvîntului, noul Administrator general a numit un consiliu de patru regizori dintre cei care s-au impus după război în teatrul parizian : J. Copeau, Jouvet [100], Gaston Baty şi Dullin [101].

*** Subliniem noii termeni, specifici acestor întreprinderi, care se socot cu mesaj în artă. N.R.

mina, zgomotul redevin actori. Nu va fi o reeditare a teatrului medieval, *totuși, de dincolo de Renaștere se reia tradiția franceză*" *.

Inovația pe care și-o propun trebuie să aibă caracterul unei „*analize înaintatea sintezei*". Deci „Yvonne Sérac dădea la 23 martie 1922 un recital de dans în tăcere", fără acompaniament muzical. Se pregătește un „concert de zgomote" ca și prezentări speciale „de decor, accesorii și lumină, fără personagii, fără cuvinte, fără muzică".

Primilor *companioni* (să le zicem tovarăși), care fuseseră actori, dansatori, decoratori, li se adaugă acum și autori care se constituie în „comitetul de lectură al Chimerei". Dau spectacole neregulate, ca musafiri la „Comédie des Champs Elysées", la „Théâtre des Mathurins", dar peste cîteva luni se mută într-un teatru de lemn, clădit pentru ei anume, pe bulevardul Saint-Germain, și firma devine *Baraque de la Chimère.*

Întreprinderea nu izbutește, baraca e vîndută, iar Gaston Baty devine director al teatrului „Studio des Champs Elysées", unde își continuă, spre nedumerirea și ades protestarea criticei dramatice, cariera de regizor „creator". În 1927 se încheie *Cartelul celor patru*, al celor patru directori-regizori revoluționari : Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet și Georges Pitöeff [103], care împreună reprezentau în Franța „Teatrul de Artă" biruitor.

În „Théâtre de l'Avenue" unde se fixează în 1928 pentru mai multă vreme, Baty joacă *Hamlet*, cu actrița Marguerite Jamois [104] în rolul nefericitului prinț, dar nu joacă versiunea devenită clasică, ci așa-zisa versiune din 1602, neautorizată, transcrisă, după unele păreri, de un editor puțin scrupulos. „I s-a reproșat lui Gaston Baty de a fi dat în *Primul Hamlet* o versiune subalternă, uscată a dramei lui Shakespeare. Lucrul se poate discuta. Și ceea ce are importanță e că această versiune e într-adevăr de Shakespeare însuși, ceea ce era destul ca să apere pe Gaston Baty de orice vină de lipsă de respect... El ne-a dat-o în toată puritatea sa inițială". **

În afară de Shakespeare, Gaston Baty, care de obicei „își face singur decorurile și costumele", și în afară de cîțiva autori tineri, a jucat din Paul Claudel, Molière, O'Neill, Bernard Shaw, Strindberg. Acuzat că nesocotește „textul", s-a apărat adeseori, arătînd că a înțeles numai să-l integreze spectacolului. Prin alegerea textelor însă, și cazul Shakespeare este lămuritor, dovedea că nu alegea decît pretexte pentru înscenări cu mesaj, fanteziste. Nepotrivirea dintre afirmația principială a necesității textului și rolul pe care

---

* *Masques*, Cahiers d'Art Dramatique, XVIII-ème cahier, Rieder, p. 15 și urm.

** *Masques*, Cahiers d'Art Dramatique, p. 30.

pare-se că l-a dat în teatrul său textului nu poate duce decît la concluzia că sentimentul său intim și orientarea sa practică indică o concepție, fie și neformulată, mai aproape de Gordon Craig decît de aceea a Renașterii.

Caietele *Masques* pe care le-am citat sunt o plachetă (și placheta este un moment stilistic al întregii mișcări pentru arta pură, în așa măsură că opera poetică a lui Paul Valéry nu a apărut multă vreme, chiar cînd devenise celebru, decît numai în plachete de lux, cu tiraj restrîns) și au fost „anume întemeiate ca să urmărească activitatea lui Gaston Baty, să-i propage estetica, să-i editeze repertoriul“, așa cum alte publicații : *Choses de Théâtre*, *Jeux Treteaux et Personnages*, *Les Cahiers du Théâtre* etc. aveau același rol pentru alte teatre de avangardă.

3. *SCENA STILIZATĂ*

Mai înclinați spre interpretări absolute și desigur dintr-o orientare metafizică, organică ethnosului lor, regizorii germani „revoluționari“ au tradus conceptul de Artă pură, al epocei, într-o renunțare completă la orice iluzie realistă și s-au proclamat ca fiind în căutarea stăruitoare a esențelor. Astfel, noul orizont artistic s-a constituit în țările de limba germană într-o mișcare *expresionistă...* Ca de obicei, atunci cînd e vorba de o modalitate concret-istorică, definiții nu se pot da, și dealtfel un istoric literar ca Félix Bertaux, deși recunoaște că a existat un curent expresionist care depășea literatura și nu era limitat la Germania, e de părere că niciodată n-a fost o școală expresionistă *.

Numele însuși al mișcării a fost folosit întîia dată în 1911 de poetul Otto zur Linde [105], ca să deosebească grupul „Charon“ împotriva impresionismului **.

Dar dacă nu se poate defini o mișcare artistică, ea poate fi uneori surprinsă în motivele ei esențiale și descrierea acestora poate indica, mai mult ori mai puțin adecvat, individualitatea acestei manifestări colective. Astfel Hamann crede că problema cea mai grea „a expresionismului stă în obligația de a crea o unitate fără referințe obiective și active (ohne Gegenstands und Handlungsbeziehungen), o unitate care nu are logica unei figuri geometrice, ci bogăția și individualitatea unei forme plastice, a unei figuri“ ***.

Aceste figuri și obiecte, fără „relații“ cu realitatea, aceste pure abstracții constituiesc deci năzuința expresionistă în pictură, și această năzuință se întîlnește dealtfel și în dramă.

---

* Félix Bertaux, *Littérature allemande*, Kra. 1928, p. 242.

** *Ibid.*

*** R. Hamann, *Geschichte der Kunst.* Ed. Th. Knaur Nachf., p. 877.

Mai apropiat descrie Werner Mahrholz trăsăturile dramei expresioniste.

„Teatrul expresionist este cu totul deosebit de teatrul naturalist, unde totul era năzuinţă spre psihologie, intimitate, linişte, tragedie, atmosferă (Stimmung), pe cîtă vreme dincolo totul e formă vastă, pathos, abstracţie şi tipizare. Persoanele dramei expresioniste nu sunt, ci *semnifică* (bedeuten). Ca în vechile tablouri gotice, au agăţate de gură bilete vorbitoare, pe care stă scris *ce şi cum judecă*" *.

Această căutare a esenţei, prin dematerializarea şi devitalizarea concretului, prin dezumanizarea individualului şi formularea plastică a tipicului, e de fapt o stilizare şi, în mod firesc, teatrul nou a fost caracterizat ca folosind o *scenă stilizatoare* (Stilbühne), ca opusă vechii scene iluzioniste (Illusionsbühne), care îşi dădea toate silinţele să dea iluzia realităţii...

Nu se poate nega, în orice caz, că dematerializarea, devitalizarea şi dezumanizarea nu înseamnă în acelaşi timp şi o năzuinţă către spiritualizare.

Iată de ce teatrul expresionist şi-a regăsit elementele în arta gotică primitivă şi în cea religioasă, în genere, cum le-a găsit şi în ceea ce Hamann numeşte arta monumentală expresivă (expressive Monumentalkunst), în care influenţa lui Gordon Craig e de netăgăduit. („Gordon Craig este un om, a cărui doctrină, în însăşi temelia ei, avea să fie înţeleasă şi realizată abia de către expresionişti", Julius Bab, *op. cit.*).

E caracteristic că primele spectacole expresioniste sunt cu tendinţe religioase. *L'Annonce faite à Marie* [106] a lui Paul Claudel, jucată la Dresda oarecum fără decor, doar cu un podium, cu perdele şi globuri luminoase, iar celălalt spectacol, care poate fi considerat efectiv drept întîiul spectacol expresionist, era *Merlin*, un „mister" de Immermann, jucat după decenii de cînd fusese scris, întîia dată în 1918, la „Volksbühne" de sub direcţia lui Kayssler [107], în regia lui Ewald Ludwig Berger [108]. „Scena cuprinde forme cubiste, rechizitele lipseau ori erau stilizate, vorbirea corpurilor fantomatice (der Gestalten) năzuia printr-un pathos liniştit dincolo de realitate", spune Julius Bab, din care ne luăm faptele istorice ** şi unele comentarii (nu însă, fireşte, fără să-l cităm precis, adecvat.)

În această „deznaturalizare" a actorului, care trebuie să fie numai un automat vorbitor de idei, ne întoarcem în mod ciudat spre actorii francezi de tragedie ai veacului al XVII-lea, care debitau un text aproape fără joc de scenă, aliniaţi oarecum ca

---

* Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart,* 1932, Sieben-Stäbe Verlag, p. 409.

** *Op. cit.*, p. 175.

într-o figură de bassorelief... Deosebirea e însă în faptul că aceştia căutau totuşi să puie căldură şi pasiune, sonoritate, dicţiune, pe cînd actorul expresionist îşi debita rolul monoton, automat, colorat intenţionat doar, ca să exprime esenţele.

Berger, Fehling [109], Jessner [110], Carl Heinz Martin [111] şi alţii, în decursul a cîţiva ani, au transformat cu totul punerea în scenă, ducînd la ultimele consecinţe propunerile lui Craig şi realizînd tot ceea ce fantezia poate „crea“ cu ajutorul maşinăriei moderne, al reflectoarelor, culorilor, formelor arhitectonice. Au fost jucaţi autori noi, ca Georg Kaiser [112] ori Hasenclever [113], care aduceau piese în acelaşi stil abstract, telegrafic, automat, cu exces de acţiune directă şi posibilităţi de decor stilizat arhitectural ori diformat sugestiv. Bineînţeles că problema literaturii dramatice, în esenţa şi condiţia ei, nu se punea cu prilejul acestor lucrări, care se aserveau deliberat regizorului. Dar au fost jucaţi şi autori „clasici“ şi, în cazul acesta, problema se punea cu acuitate, fiindcă textul nu era folosit decît cu intenţii în genere străine de spiritul lui. Anume se imprima operei alt ritm, i se lăsau în umbră anumite pasagii, ori se subliniau momente secundare, se juca într-un decor de fantezie şi, prin această regrupare structurală, se obţinea un rezultat care era departe de ceea ce în mod firesc, reflexiv, se descopere într-un autor clasic.

Dar se mai fac tăieturi şi adaosuri cu o libertate turburătoare.

Regele Oedip (Jessner) e dat într-o prelucrare căreia i se adaugă un cor „muzical cu un imn ebraic“. *Oedip la Colonos* (la Staatheater) se încheie cu o rugăcine a Ismenei, care spune creştineşte „Amin“ *. (La Paris se reprezentase un *Oedip* într-o versiune latinească de Cocteau ; aşa cum la Londra în Kingsway Theatre se jucase un *Hamlet* în haine de stradă şi cu muzică de jazz) [114]. *Hoţii* lui Schiller sunt împănaţi de aluzii politice de regizorul de stînga Piscator [115], etc. Toate aceste transformări nu doreau, pe cît afirmau realizatorii, decît să reîntinerească, să reactualizeze pe clasici, ceea ce este îndeajuns de semnificativ despre concepţia regizorilor expresionişti cu privire la arta spectacolului teatral şi la esenţa clasicilor **.

Năzuinţa teatrului pur e, în cazul teatrului expresionist german, ca şi în formula „artei pure“, peste nuanţa etică, estetică, şi cu intenţia de a realiza „forme pure“, în sensul curent în filosofie de la Kant încoace din termenul „reine Vernunft“. Con-

* Herbert Ihering, *Reinhardt-Jessner-Piscator oder Klassikertod?* Rodwolt Verlag, Berlin p. 14.

** La Bucureşti, Karl Heinz Martin a montat la teatrul Regina Maria *Nyu* de Onesip Dimov şi *Beţia* şi *Pelicanul* de Strindberg ; ca să sugereze atmosfera halucinantă din drama suedeză, odăile în care se petrecea acţiunea aveau pereţii strîmbi, cu ferestrele sucite nefiresc. Actorii vorbeau voit afectat şi monocord.

știință pură, logică pură, esență pură aveau un prestigiu intelectual care, întrevăzut în artă, nu se putea să nu turbure. A fost deci și năzuința unei „purificări“ a fiecărei arte, în parte, de imixtiunea elementelor eterogene și, îndeosebi, de imixtiunea literaturii (care într-adevăr se dovedea abuzivă) în celelalte arte, din înclinarea firească a absolvenților școalei specializate de-a găsi aproape oriunde un „înțeles fabulativ“, și se mergea pînă acolo, că și în muzică se interpreta anecdotic. Reacțiunea a fost eliminativă. „Poezia pură“, în diferitele ei forme, s-a lepădat de fabulă ca aparținînd epicului, s-a depărtat de „înțeles“ chiar identificîndu-l ca un bun al logicei. Pictura pură, în diferite formulări, a eliminat subiectul tabloului ca fiind literar, formele naturale ca aparținînd unei arte noi, profund disprețuită, „fotografia“.

„Teatrul pur“ în stăruința sa analitică a ajuns la sensuri foarte nedumeritoare, după cum am văzut la Craig. Această separare a apelor de uscat a fost obsesia teatrului expresionist, nu numai la regizorii revoluționari germani, dar și la ceilalți, ca Bragaglia [116] de la Roma, Appia [117], un precursor mai curînd elvețian, și firește, după cum vom vedea, și la ruși, ca aproape toate centrele din lume unde scene de avangardă urmăreau aceeași himeră *.

Dealtmineri alături de aceste încercări analitice, ca să zicem așa, de a descoperi o esență, continuatorii lui Gordon Craig ** au căutat să ajungă la Teatrul pur și pe căi genetice, așa cum dealtfel se fac presupuneri destul de frecvente și în disciplinele filosofice. Această tehnică implică o anumită concepție evolutivă, în genere aceea că o activitate, pură la originea ei, se degradează cu timpul, datorită rătăcirilor suferite și concesiilor silnice, că astfel își pierde identitatea autentică și că numai o întoarcere la cel mai îndepărtat trecut, la origine dacă se poate, conține revelația formei nobile, pure.

Intorcîndu-se astfel pînă la originea tragediei și descoperind-o în procesiunile eleusinice și festivitățile dionisiace, pe care le alteraseră autorii de tragedii, teatrul inovatorilor apărea ca mișcare de mase, în comuniune spirituală, numai spontaneitate, frenezie și muzică, sens magic și mască. Sunt momente care se regăsesc în spectacolele expresioniste, iar masca aici capătă sensuri noi, care înlesnesc și mai mult tipizarea dorită : El, Ea, Omul cu masca, Tatăl, Fiul, Soldatul, Profetul etc. Dealtfel, masca redescoperită a devenit un adevărat simbol, căci, în magie, actele

---

* Am lăsat de o parte în aceste comentarii regia lui Reinhardt, fiindcă acest regizor de mari realizări reprezintă o năzuință în artă opusă expresionismului și ne vom ocupa anume de personalitatea sa.

** Personal, el însuși nu se recunoaște în acești descendenți spirituali. „Vahtangov [118] e singurul care mi-a reprezentat ideile“, declară el într-o convorbire acordată unui tînăr confrate într-ale regiei. (*Gordon Craig și ideea în teatru,* de Haig Acterian.)

avînd o valoare reprezentativă, simbolizatoare, concepţia teatrului devenea şi ea o concepţie simbolică, implicînd adeseori chiar ideea de ritual.

O întoarcere numai pînă la Evul Mediu descoperă un „teatru pur" în misterele religioase, în festivităţile liturgice. Aceste mistere au fost adesea reeditate, în faţa catedralelor ; texte vechi au fost readaptate de autori modernişti şi tot de la reprezentarea medievală a misterelor s-a luat ideea „scenelor simultane", etajate. Dealtfel, această întoarcere la mistere a îmbogăţit cu adevărat posibilităţile teatrului modern, prin emanciparea de sub tirania sălii de teatru, cu forma ei neschimbată de 300 de ani. S-au dat reprezentaţii nu numai în faţa catedralelor, dar şi în anume pieţe publice, în circuri. S-a regăsit de asemenea ideea festivităţilor publice, iar înscenarea lui Meyerhold [119] la Petersburg, la 7 noiembrie 1920, pentru aniversarea şi reconstituirea cuceririi Palatului de Iarnă, în faţa unui imens număr de spectatori, cu concursul a 15 mii de figuranţi, printre care detaşamente din armată şi marină care luaseră parte la faptul istoric, e un fel de dată în istoria teatrului.

Mai puţin reuşită a fost, sugerată tot prin participarea medievală, ideea de a se amesteca actorii cu publicul din sală, cu nădejdea că se va realiza o sugestie colectivă, o participare totală, şi fizică adică, a spectatorilor înşişi, tîrîţi de interpreţi.

Încercările în acest sens au dus însă adeseori la incidente groteşti şi chiar penibile. Era dealtfel o dorinţă contrazicătoare, faţă de proclamarea artificiului şi convenţiei în teatru, dar e drept că teatrul simbolic şi magic nu era partizan declarat al convenţiei.

Mai bogată în urmări a fost această fundare genetică, atunci cînd la începutul Renaşterii, întoarcerea voită făcea uimitoarea descoperire a „Commediei dell'Arte" şi propunea încadrarea acesteia în actualitate, cu nespusă bucurie, fiindcă reprezenta aşa de viu ideea teatrului neaservit textului, a teatrului improvizat, creator. O bună parte a teatrului nou s-a aşezat sub zodia acestei „Commedia dell'Arte", despre care în ultimele două decenii s-a vorbit copios, în tratate şi studii teoretice, ca şi în reviste, gazete, manifeste şi programe teatrale *.

---

* Dintr-un asemenea program al unui teatru bucureştean cităm pentru siguranţa lui de sine, următorul pasaj :

„Comedia (*Împăratul* de Cetov) [120] ne oferă prilejul de a judeca două concepţii contrarii de tehnică teatrală. Aceea care reiese din realizarea scenică a textului, sub controlul tiranic al autorului şi aceea care îngăduie o liberă şi genială creaţie a artiştilor : Teatrul modern înăbuşit cum e de autorismul integral şi Commedia dell'Arte.

Eroul nostru, Ciril, este adeptul celei de a doua. El se lasă dus cu voluptate de propria sa improvizare, schimbînd scene atît de solid construite de bătrînul Sardou.

Nu intră în preocupările noastre aici să urmărim desfășurarea istorică, în întregime, a acestei idei de întoarcere spre „Commedia dell'Arte" ca spre un teatru creator, ci doar să arătăm unde apare mai concentrat înțeleasă și mai expresiv expusă. Ni se pare astfel indiscutabil că ea domină îndeosebi teatrul rusesc care a urmat lui Stanislavski, dirijat dealtminteri de regizori care, în bună parte, se desprinseseră de lîngă acest excepțional om de teatru, din *studiourile* înființate pe lîngă Teatrul de Artă din Moscova. Dealtfel, o formă a „teatrului improvizat" folosește guvernul sovietic într-o măsură necunoscută pînă astăzi, ca să se explice sătenilor, sub formă de dialog, vederi și știri politice. Tot o formă amintind „Commedia dell'Arte" este „cabaretul artistic", îndeosebi *Pasărea albastră* (amestec de cîntece, dans, scene populare și convorbiri cu sala, improvizate în fața cortinei), iar teatrul ebraic „Habima" [121], dirijat la început de Vahtangov, și teatrul idiș „Judisches Kammertheater" (Granowski) [122], deși cu tendințe naționale, se vor pe linia artificiului scenic. Cel mai de seamă reprezentant al teatrului nou revoluționar în U.R.S.S. este Meyerhold („Teatrul Revoluției"), care înțelege prin teatrul creator scena *constructivistă*, adică scena fără pereți de decor, complet goală, unde, „se găsesc schele, trepte, scări, roți, colivii, punți pe care, în care, cu care se joacă (actorii) așa ca într-o sală de mașini" *.

Firește că pentru o asemenea concepție de teatru, problema textului nu s-ar pune dacă Meyerhold nu ar stărui totuși să joace și „autori clasici" ; e lesne însă de ghicit ce mai poate rămîne din *Revizorul* lui Gogol interpretat constructiv, și ce mare a fost deziluzia în turneul de la Paris [123]. Meyerhold are imitatori în alte centre europene (printre regizorii conformiști „de stînga").

Prințul Persan este spectatorul pur nevinovat. Spectatorul tipic, partizan al Commediei dell'Arte. Eu gîndesc ca și el. Tocmai aici e nodul crizei teatrale de azi. În atotputernicia exasperantă a autorului, de care trebuie să ne liberăm cît mai de grabă. Altminteri secătuim adevăratele izvoare ale artei scenice și se degenerează rasa actorului.

Teatrul, un bun al actorilor, nu va putea fi salvat decît de actori. Să ne întoarcem la glorioasa tradiție a actorilor italieni.

Să ne amintim că în vreme ce un actor englez crea pe Othello, un actor italian crea pe Arlechin : două generații veșnic vii, două sinteze pururi adevărate. Am vorbit de măști. Mă silesc pe cît pot să ies din pielea autorului, ca să fiu de partea actorului (căruia, dealtfel, îi dau toate libertățile), să scriu comedii de măști. S-ar putea zice : comedie cu caricaturi.
În teatru, credeți-mă, nu se pot mișca decît caricaturi.

Părerea greșită, în urma căreia se pretinde că teatrul trebuie să cuprindă adevărul cu orice preț, viața reală fotografică și fonografică, a îmbolnăvit teatrul de papagalism, o boală la modă. Ea se vindecă numai omorînd papagalii. Amin".

* Julius Bab, *op. cit.*, p. 220.

Cel care însă e mai convins şi mai stăruitor în reintroducerea „spontaneităţii creatoare" în teatru este, credem, Tairov[124], al cărui teatru „descătuşat" de text a fost făcut cunoscut în Europa şi discutat, atît prin turneele „Teatrului de Cameră" din Moscova, cît şi prin volumul cu acelaşi titlu, care a fost adesea comentat. Vom analiza mai de aproape vederile lui Tairov despre teatru, tocmai fiindcă, prin ceea ce au excesiv şi hotărît în ele, devin reprezentative pentru concepţia potrivnică textului, iar formularea lor scrisă îngăduie o judecată de amănunt mai precisă, căci se înfăţişează direct, deci mai puţin controversat decît comentariile cu caracter îndoielnic, care întovărăşesc manifestările de artă nejustificate teoretic de conducătorii lor, mai ales cînd e vorba de opinia unui reformator *.

Tocmai ca să surprindem în esenţa ei gîndirea lui Tairov, vom face această culegere, tot fără să ţinem seama de ordinea cărţii, pe de altă parte căutînd să redăm nu numai ideea, ci să păstrăm şi unicitatea expresiei documentare, atît cît se poate face aceasta într-o traducere, fiindcă dealtfel şi *Das entfesselte Theater* nu este decît o traducere din ruseşte.

Pentru regizorul rus, vechea definire a artei teatrale, ca o „artă a acţiunii", e un fapt întemeiat, completat însă cu precizarea că mai e în acelaşi timp şi o „artă colectivă", adică produsul unui grup creator. Dar tocmai de aceea, un regizor îi e necesar.

> „În măsura în care teatrul este un produs al creaţiei colective, necesită un regizor a cărui menire organică este aceea de a coordona creaţia individualităţilor diferite, pentru a realiza astfel o armonie finală."
>
> ...„Acel «cineva» este regizorul". (p. 50.)

Totuşi elementul de bază, cel care condiţionează prin existenţa lui existenţa însăşi a teatrului, este actorul, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori.

Dar acest actor nu e supramarioneta lui Gordon Craig.

> „Nu mai vorbesc despre aceea că supramarioneta nu mai poate reveni nicidecum în teatru, din simplul motiv că nu a fost niciodată în teatru, dealtfel nu numai că nu poate reveni, dar e şi incapabilă să înlocuiască pe regizor." (p. 33)

...Actorul cu adevărat superior e altul decît cel pus să reproducă un text, „der Überspieler", căci „trăirea adevărată" nu e specificul scenei. (p. 40)

---

* Alex. Tairov. *Das entfesselte Theater*. Zweite Auflage, 1927, fără indicaţie că e vorba de traducere. Gustav Kiepenhauer Verlag, Postdam.

Dar pe de altă parte, acest actor nu e nici acela propus de regizorii care simplificau pictural scena, așa cum era întîia manieră, influențată de Meiningen, a lui Meyerhold.

„Supraîncărcarea absurdă a scenei în teatrul naturalist a fost înlocuită la „Neues Theater" cu pretenția de a modela astfel jocul actorilor, încît acordul ritmic să se armonizeze strict cu acordul ritmic al suprafețelor de culori".

„Potrivit mărturiei lui Meyerhold, «temperamentul nu trebuia să irumpă înainte ca forma să fie găsită ; de aci se poate vedea cît de exterioară e metoda scenei stilizate»".

„Aceasta trebuia să ducă inevitabil la mecanizarea actorului, adică la uciderea spiritului său creator." (p. 13—14.)

Dar dacă nu e actorul naturalist, dacă nu e supramarioneta lui Gordon Craig, dacă nu e nici elementul plastic necesar viziunii scenice, se naște întrebarea : ce ar putea fi acest actor și ce ar fi creația scenică ?

„Creația scenică e o sinteză dintre emoție și formă, ce izvorăște din fantezia creatoare a actorului."

„Forma saturată a unei plăsmuiri scenice poate să fie creată numai printr-un nou teatru sintetic, deoarece teatrul naturalist a oferit numai o emoție psihologică transformată, iar scena stilizată numai o formă exterioară și goală de conținut." (p. 45.)

Tehnica interioară — așa cum o înțelege Tairov — în jocul actorului constă în desfășurarea voinței sale creatoare și a fanteziei lui plăsmuitoare, în capacitatea de a realiza, cu ajutorul unor creații scenice și de a domina emoțiile necesare. Calea acestei tehnici duce la acea condiție principală care e improvizația.

„Improvizația cuprinde o serie infinită de exerciții care disciplinează voința creatoare, dezvoltă fantezia etc." (p. 48.)

Și cu aceasta realizăm dezideratul întoarcerii spre formele pure, pe care le-a alterat o evoluție greșită.

„Cu alte cuvinte : actorul își cucerește din nou acea artă teatrală, ea însăși splendidă, care era atît de intens plină de viață la actorii Commediei dell'Arte"... (p. 46.)

Starea de improvizație implică o emoție pură, dar acea «tehnică interioară" a emoției pure nu ajunge ca să realizeze o creație. E neapărat necesară și o „tehnică exterioară", care e corelatul necesar al participării afective în procesul creației artistice și care presupune ajutorul „fizicului" desăvîrșit, ascultător.

„Pentru a închide cercul procesului de creaţie şi a arăta spectatorului opera de artă scenică creată de el, actorul trebuie să o toarne într-o formă corespunzătoare şi, în acest scop, trebuie să întrebuinţeze tot materialul ce are la dispoziţie."

„Ştim că acest material este pentru actor: propriul său trup, respiraţia sa, vocea sa, întreg eul său fizic."

„Tehnica exterioară a actorului constă în capacitatea de a pune în valoare acest material." (p. 49.)

Fără stăpînirea virtuoză a „tehnicei exterioare", cele mai bune intenţii, cele mai îndrăzneţe şi însufleţite plăsmuiri actoriceşti devin neputincioase.

Ce este această stăpînire care face din corp o ascultătoare „vioară Stradivarius" pentru voinţa actorului? Este o gimnastică desăvîrşită, o adevărată acrobaţie, dar aceasta se obţine numai după o îndelungată şi grea ucenicie, cu program anume. Tairov se decide chiar să înfiinţeze o şcoală analoagă Conservatorului academic, unde, de la vîrsta de 16 ani, viitorul actor să facă exerciţii fizice, dintre cele mai variate şi îndrăzneţe.

Dar aşa se pregăteşte un acrobat, şi acrobaţia nu este o artă, am fi înclinaţi să obiectăm.

„E fals, e răspunsul meu, căci şi acrobatul e un actor şi, în nici un caz, nu e o păpuşă mecanică. Putem fi convinşi că acea emoţie a apropierii de moarte, pe care trebuie s-o simtă neapărat, căci în fiecare clipă e în primejdie de a se nărui, nu e mai slabă decît emoţiile care înfioară pe actori." (p. 52.)

Ceea ce e adevărat doar în parte, căci nu toţi acrobaţii fac exerciţii periculoase, iar pe de altă parte este vorba despre creaţie, nu despre emoţie şi senzaţional în genere, condamnate în altă parte.

Vocea trebuie educată şi ea, ca să ajungă la o ritmică desăvîrşită, ca şi mimica necesară acţiunii scenice.

Vorba participă însă principal ca sunet, nu ca înţeles, la forma scenică. În aşa mod, încît ades nici nu e nevoie chiar ca versurile să aibă vreun înţeles, şi publicul tot aplaudă, iar Tairov citează întîmplări din viaţa teatrului său.

„De ce? Pentru că, fără îndoială, în ce priveşte vocea şi felul de a vorbi, erau adaptaţi cu măiestrie tonului şi ritmului plăsmuirii scenice." (p. 56.)

Din colaborarea tehnicei interioare cu cea exterioară iese, aşadar, creaţia scenică. Negreşit, jocul actorului trebuie să fie real, el nu este o simulare, nici un artificiu, nesincer, căci materialul

său, forma încorporării, emoția artistică sunt reale, dar e o emoție și o realitate specifică.

Prin urmare, teatrul este al actorului, el e regele scenei ; în ceea ce privește pe autor, deși acesta poate fi de folos, nu e absolut necesar, dovadă că „epocile de mare înflorire ale teatrului au fost fără concursul autorului", și dacă teatrul adevărat va izbuti, așa va fi și în viitor.

„Fără îndoială, teatrul dorit de noi, la a cărui realizare lucrăm, va ajunge, mai devreme sau mai tîrziu, la aceasta." (p. 66.)

Chiar dacă se va face apel la vreun text, va fi ca să se vadă ce se poate scoate din el, căci regizorul modern nu va îndura părerea că el se poate aservi acestui text.

„Trece drept cea mai mare laudă pentru un regizor cînd i se spune : «Ai interpretat just pe Shakespeare» sau : «Ce admirabil ai sesizat firea lui Molière»."

„Voința omului e Paradisul său. Mie însă mi-ar suna în urechi asemenea laudă ca un cîntec de înmormîntare." (p. 67.)

Gordon Craig însuși e certat că în dialogul despre teatru dă undeva ca rol regizorului „să caute ca sensul textului să fie potrivit interpretat", — și la fel e certat și Meyerhold.

„Totuși, dacă Gordon Craig nu are dreptate, atunci alt «revoluționar al teatrului», Meyerhold, spune pur și simplu enormități. În esseul său, pe care l-am citat deja, el scrie : «Teatrul nou se va naște din literatură. Literatura a luat totdeauna (?) inițiativa desțelenirii formelor dramatice. Literatura creează teatrul»". (p. 68.)

Din literatura dramatică universală regizorul va lua, dar foarte rar, numai acele opere care pot rezista la o pulverizare scenică, favorabilă improvizației, în așteptarea creării unei literaturi anume pentru noul teatru al „Construcției sintetico-scenice".

„Căci nu există nici o literatură dramatică pentru construcția scenică sintetică care să poată să interiorizeze elementele, astăzi încă disparate, ale arlechinadei, tragediei, operetei, pantomimei și ale circului, în refracția lor prin sufletul actorului actual și prin ritmul său creator propriu. (Gozzi se dovedește prea primitiv, întru acest scop.)" (p. 70.)

Va lua cel mult *Nuvelele* lui Hoffmann, pe care le va prezenta dramatic, și va face încercări să-și realizeze în atelier propriu ceea ce îi e necesar.

Și totuși rolul „poetului" nu e tăgăduit. E însă acceptat doar ca „ajutător". Anume, spune Tairov, e necesar să se puie în ver-

suri acea parte din spectacol care e fixă de la o seară la alta, căci, amintește autorul, niciodată nici în Commedia dell'Arte, nici în dramele indice, nici în comediile populare, nu s-a improvizat întreg spectacolul, ci numai părțile în proză.

„Dacă rezultatul cercetării acesteia interesante nu ar fi decît să confirme părerea noastră că teatrul și actorul au fost în stare să-și exercite arta fără drame scrise, de altă parte sunt însă indicii incontestabile că, în epoca de înflorire a teatrului, cînd actorii își creau singuri scenariile și vorbirea necesară realizării lor, ei aveau alături de ei poeți care le îmbrăcau vorbirea în versuri, dacă pathosul umflat al emoției lor necesita această formă." (p. 72.)

Dealtfel, dacă mai adăugăm, la cele de mai sus, opinia lui Tairov că spectacolul nu se poate dispensa de muzică, „dintre toate artele, muzica îi stă artei teatrului cea mai aproape" (pag. 75), ajungem la concluzia că, în concepția sa, teatrul se desenează prototipic, ca un spectacol de operetă-revistă, pantomimă-circ, fără text anecdotic, fără fabulă, cu momentele angrenate, în care, după un text sever fixat și un decor la fel, toată lumea plus decorul își fac de cap cu voie bună, în exercițiul acestei spontaneități și al acestei voi bune iscîndu-se emoția specifică, scenică.

*

Nu e desigur ușor de fixat în ceea ce privește el însuși acest teatru pe care l-am cuprins, așa cum s-a dorit el, sub semnul libertății spirituale și al creației. Căci numai dacă din cele arătate de noi, și încă se poate înțelege ușor cît de deosebite concepte de artă se întîlneau în aceeași reacțiune împotriva teatrului naturalist, de „imitație a textului". Nu trebuie să pierdem însă din vedere că negația atît de neînduplecată se făcea în numele artei, în sensul în care se înțelege arta, din această obiectivitate nedefinită care este cultura unui moment social, deci întemeiat pe o judecată de valoare. Teatrul cel vechi era respins ca lipsit de valoare, iar atributul acesta păstrat mesianic numai pentru noua formă de expresie scenică. Nu e vorba deci numai de o modalitate estetică nouă, care ar fi să se adauge celor precedente, ci de o modalitate axiologică. Dar cu această întemeiere suntem în inima dezbaterilor estetice și chiar filosofice, unde problematica valorilor este esențială. Nu vom întîlni însă în știința artei, în estetică, în filosofia artei, niciodată poate o afirmare atît de optimistă despre valoarea propriului punct de vedere, dar e aci și deosebirea dintre judecata ponderată a unor oameni de știință care știu că realitatea e mult mai complicată în adîncime decît pare, că încercările de soluție au fost numeroase (și de aceea ei își fac propunerile cu oarecare șovăire expresivă, — deși sunt desigur con-

vinşi de adevărul şi noutatea tezei lor), şi dintre artiştii creatori, care izbutesc cele mai adeseori tocmai prin imprudenţa pretenţiilor lor, prin ignorarea iniţială a dificultăţilor.

Ni se pare astfel că o confruntare a temeiului artistic pe care-l invocă Gordon Craig cu dezbaterile mai vechi ale esteticii ar crea destule dificultăţi concepţiei lui despre arta teatrului şi despre artă în genere, din cauza confuziei istorice dintre reproducere şi imitaţie.

Protestarea lui faţă de cei care l-au precedat vine, cum am spus, dintr-o judecată axiologică, care afirmă că „imitaţia" nu este artă, că acest titlu preţios de „artă" trebuie păstrat numai pentru „creaţie". De ce ? Fiindcă „imitaţie" e pentru el o acţiune automată, o modalitate de a înşela socotelile, un procedeu expeditiv, fără demnitate spirituală, preţuit aşa de mult în activitatea culturală numai fiindcă buna-credinţă şi neştiinţa iubitorilor de artă au fost surprinse de mediocrităţi. Pe cînd „creaţia" reprezintă o activitate superioară, o biruinţă asupra materiei, asupra mecanismului, o creştere spirituală, un spor cultural, şi, prin urmare, înlocuirea neîntîrziată a unui mod printr-altul se impune. Numai că lucrurile nu stau tocmai aşa. Căci arta imitativă nu e chiar ceea ce socoate Gordon Craig, nu este reproducerea servilă a realităţii, fiindcă am văzut că realitatea nu se reproduce servil şi atît cît se poate reproduce implică un autentic proces spiritual. Imitaţia, care e într-adevăr starea de rînd a muncii în artă, e desigur lipsită de valoare şi trebuie alungată pe cît se poate, dar ea nu e ceea ce vizează Gordon Craig, aceasta nefiind decît imitaţia unei reproduceri anterioare după realitate. Atacul dat asupra adversarului ni se pare deci ineficient, fiindcă a fost greşit orientat.

Pe de altă parte, nu poate înfrunta judecata teoretică nici conceptul despre creaţie, aşa cum înţelege acest reformator procesul genetic al artei. E o simplificare la care se opune toată ştiinţa şi chiar o simplă judecată apropriată.

E mai întîi o confuzie, care mi se pare gravă şi plină de consecinţe, între imaginaţie şi fantezie. Se poate spune, e adevărat, că e o confuzie curentă, nu numai în discuţiile aporetice, dar chiar în încercările de sistematizare, însă fiindcă ne-ar duce prea departe în psihologie, să rămînem la simpla constatare. Apoi este o limitare a domeniului artei (chiar dacă e vorba numai despre arta reprezentaţiei teatrale) destul de arbitrară, căci nu vedem pe ce temei este atît de preţuit fantasticul şi produsul fanteziei în genere. Ne e teamă că aici e supraevaluarea excesivă a unor modalităţi destul de modeste. Dintr-o desconsiderare, dealtfel, îndreptăţită a naturalismului, anumite spirite active se cred îndrituite să aibă un sentiment foarte înalt despre activitatea simplu opusă. E o evaluare automată deci, şi această precizare analitică e poate întîia deziluzie pe care ne-o provoacă acei care se găsesc

pe această poziţie. Apoi fantezia, în exerciţiul ei însăşi, nu ni se pare că implică activitatea spirituală, care i se atribuie doar dintr-o atitudine negativ-metaforică. Fantezia nu creează nimic, ci numai solicită şi cel mult combină facil, cu elemente ştiute. O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinzătoare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă ; un animal nou cu adevărat n-a realizat în basme ; ridicarea corpului omenesc în aer e naivă în toate invenţiile fanteziei care, în genere, sunt procedee simpliste, iar un peisaj care să nu fie petecit din date ştiute, ea n-a realizat încă. Ar fi de crezut în puterea de creaţie a fanteziei, numai dacă ar realiza de pe acum, real, exclusiv prin ea însăşi, momentul originii mişcării în univers, marginile acestui univers, lucrul în sine. Altfel rămîne o facultate ajutătoare utilă, dar creaţia rămîne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realităţii interioare şi exterioare. În fapt, ni se pare neîndoios că personagiul Père Goriot de Balzac reprezintă mai multă creaţie efectivă decît o povestire fantastică de Hans Heinz Evers. Sugestia, ca mijloc de artă, e de asemenea departe de creaţie propriu-zis, mai degrabă ni se pare un substitut de creaţie, în orice caz reprezintă mai curînd facilitatea, amăgeala ochiului, e adică un procedeu automat la îndemîna inteligenţelor modeste şi abuzul care se face în cinematograf cu filme fantastice, de felul *Metropolis* ori *Frankenstein*, arată limitele şi precaritatea procedeului. Dovadă că propunerea mesianică a lui Gordon Craig n-a înlăturat din activitatea teatrului imitaţia, pe care a denunţat-o atît de îndîrjit, e faptul că această propunere a lui, însăşi, a dus la o nesfîrşită serie de imitaţii. Creaţia n-a fost întronată în arta teatrului deci ca o stare permanentă, pentru că nici înseilarea fantastică, nici sugestia nu sunt momente cu adevărat creatoare, ci doar motive asupra cărora creaţia se poate exercita, în ceea ce are specific această creaţie, ca act spiritual.

Ca să încheiem aceste consideraţii, vom constata însă că dacă, în concepţia sa teoretică, Craig a ignorat specificul creaţiei spirituale, activitatea lui, însăşi, în totalitatea şi pozitivitatea ei, e un viu exemplu de activitate spirituală, creatoare.

Despre arta teatrului voit expresionistă, teoretic nu putem spune decît că nu e nici ea mai mult decît o reacţiune antinaturalistă. „Se pune prea mare fond pe termenul natură, pe apropierea sau depărtarea de ea. Nu se primeşte prin aceasta tacit teza că arta e în funcţie de natură, fie în înţelesul de reproducere a ei, fie în înţelesul de reacţiune împotriva ei ?" observă pe drept cuvînt dl L. Blaga *, dealtfel un partizan, cel puţin atunci, al expresionismului.

* *Filosofia stilului*, Ed. „Cultura Naţională", 1924, p. 43.

Dar luat chiar așa cum a fost înțeles de criticii partizani și mai doritori de subtilitate dialectică, în sensul potențializării expresivității prin accentuarea esențialității, ori ca un caz special în cadrul mai larg al tendinței spre absolut, cum vrea anume dl L. Blaga *, dificultățile nu sunt mai mici și sporul doctrinar nu e suficient. Realizarea absolutului, luată ca temei în artă, se lovește de o condiție liminară, de irealitatea obiectivă a absolutului, în sens transcendent. Nici o catedrală, nici o dogmă nu „realizează" valoarea absolutului, sensul rămîne doar transcendental, deci în conștiință și atunci scapă de sub legislația absolutului transcendent. În ordine imanentă, această „năzuință spre absolut" nu e mai mult decît spune termenul și se înscrie deci pe scara care urcă de la precara sugestie la plenitudinea creației, neputîndu-se considera ca valoare numai prin caracterul ei de aspirație.

Noi însă credem că absolutul e dat în realitatea psihologică, așa cum socoate Bergson, dar mai ales, mai precis, mai sistematic formulat, e în ceea ce e dat în conștiință, cum socoate Husserl și, într-un anume sens, în voință (Schopenhauer, Klages [125]). Dar voința de realizare a absolutului psihologic ne duce pur și simplu la arta psihologică, atît de refuzată de expresioniști, la opera lui Marcel Proust care, fără îndoială, constituie unul din cîștigurile esențiale ale culturii universale.

Absolutul conștiinței în sens husserlian duce la o artă a esențialităților și aci ne-am apropia de năzuințele expresioniste, dar numai în aparență. Dacă e vorba să se accentueze, „să se exagereze", „să se îngroașe individualul", ajungem, cum remarcă dealtfel d. Blaga, la caricatură. Dacă se accentuează însă tipicul, „esența speciei", cu sacrificarea particularului, ajungem la o artă „clasică", mai just academică (cum arată M. Geiger).

Dacă însă e vorba de esențele individuale, dacă anume expresionismul își propune să exprime doar ceea ce este esențial în individ, dezbrăcat de ceea ce face corpul individualității, abia atunci încep dificultățile. În primul rînd, remarcă M. Geiger, că arta expresionistă ar intra și ea în rîndul artelor imitative (detestate), căci am avea de a face cu o »imitație a esențelor". Dar cu aceasta am rămîne la periferia fenomenologică, căci nu esențele în abstracția lor sunt absolute, ci întrucît sunt „date în conștiință", așa cum sunt „date în conștiință." Nu am vrea să complicăm inutil această expunere arătînd procesul noetic-noematic al existenței în conștiință **.

* *Op. cit.*, p. 59.

** Vezi îndeosebi Capitolul III. *Zur Methodic und Problematik der reinen Phänomenologie*, în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* de E. Husserl.

Dacă nu se ţine seamă de felul absolut al conştiinţei, arta esenţialităţilor se reduce la un joc de scheme, care, în ordinea plastică, apelează la sugestie şi tot ce se cîştigase aparent în teorie se pierde, căci nu se ajunge la creaţie. Ar mai rămîne procedeul expresivităţii prin metaforă, în act. Astfel, ca să redea esenţa servitorului, care ar fi credinţa, un regizor constructivist-expresionist, într-un spectacol montat la Bucureşti, îl făcea să locuiască într-un coteţ de cîine aşezat în faţa scenei. Ca să traducă uluirea unui personaj care nu pricepea o veste, regizorul răsturna ca pe o roată de moară tot decorul constructivist: „se învîrteşte casa cu mine". E uşor de văzut că aici nu mai era vorba de esenţe şi în acelaşi timp se lămureşte şi caracterul facil şi automat al procedeului, adică tocmai carenţa creaţiei, atît de intens proclamată. Ceea ce putem spune acum e că problema existenţei în conştiinţă se pune cu totul altfel decît e întrevăzută în concepţiile actuale despre artă.

Textul a mai fost apoi condamnat tot în numele creaţiei, insistîndu-se asupra primatului spontaneităţii în artă.

Nu vom arăta numai că niciodată nu s-a improvizat cu adevărat în Evul Mediu şi nici mai tîrziu în Commedia dell'Arte (nu e adevărat că pe o canava fixă, seara se improviza, căci chiar aluziile la evenimentele zilei erau pregătite măcar cu *cîteva ore* înainte de reprezentaţie), nici nu vom arăta că această Commedia dell'Arte a evoluat în spectacolul modern de music-hall şi circ, liber fiind oricine să găsească, pentru el însuşi, superior un spectacol de music-hall ori de circ, unei reprezentaţii cu *Hamlet**, însă ne vom mărgini să amintim că aşa-zisa improvizaţie nu există, nu numai în circ ori în music-hall, dar nici în teatrul revoluţionar actual, care militează pentru absoluta spontaneitate. Adică nu se improvizează în faţa spectatorilor un spectacol „din nimic", *fără ca spectacolul să fie stabilit odată pentru toată seria de reprezentaţii*, cîte vor urma premierei. Atunci unde e improvizaţia actorilor? Dacă se adaugă un cuvînt, două, în plus pe seară, dacă se schimbă versurile unui cuplet muzical? Asemenea lucru se întîmplă ades şi cu spectacolele normale. Că spectacolul, acum fixat, *a fost* improvizat în timpul *repetiţiilor*, după intervenţia colaboratorilor? Dar aceasta se întîmplă aproape cu orice piesă nejucată încă, la ale cărei repetiţii asistă autorul. Suferă modificări de la repetiţie la repetiţie, ades remanieri întregi de acte. Atît cît ştim noi, niciodată nu s-a improvizat un spectacol cu adevărat în faţa spectatorilor, şi numai pentru o singură seară,

---

* Efectiv după război, a fost o epocă în care clovnii au cunoscut o „vogă" intelectuală excepţională, arta fraţilor Fratellini [126] fiind slăvită anume de poeţii de avangardă. Aceşti clovni au devenit, dacă nu ne înşelăm, şi cavaleri ai Legiunii de Onoare.

cu titlul de *reprezentație teatrală*. E adevărat că s-au jucat extrem de numeroase piese care s-au crezut revoluționare și cu text improvizat, fiindcă imaginau un spectacol normal, turburat de împrejurări presupuse neprevăzute și continuat apoi cu mijloace presupuse găsite la îndemînă, cum era chiar cazul acelui *Împărat*, care era o piesă de Victorien Sardou, turburată de dorința eroului de a improviza și de a trăi efectiv, adică neprevăzut ; dar totul, piesa, canavaua, voința de improvizare, faptele turburătoare, incidentele „neprevăzute" erau cum nu se poate mai normal înregistrate într-un text, pe care actorii îl repetaseră ca pe orice text și pe care suflerul îl sufla ca pe orice text *.

În această dezbatere între spontaneitate și artificiu, sunt cîteva cazuri, unele dificultăți, care dezarmează și pun oarecum în panică pe susținătorii ideii că arta are de scop să reproducă viața, și tinzînd a dovedi că viața e atît de sugestivă în ea însăși, încît reproducerea ei va fi totdeauna inferioară, și că deci arta nu poate fi reproducere. Astfel Gordon Craig arată că luptele cu tauri sunt mai „adevărate" decît orice reproducere posibilă și totuși emoțiile pe care le dau nu sunt emoții de artă. Tairov citează exemplul lui Esop, amintit și de Coquelin [127], împreună

---

* La ce concluzii a ajuns și cît de surprinsă a fost critica dramatică europeană, în anii de după război, în privința dualismului scenă și viața spontană, poate arăta și cazul cunoscutei comedii a lui L. Pirandello, aceea care i-a adus gloria europeană : *Șase personagii în căutarea unui autor*.

Aici e vorba de șase personagii care năvălesc în timpul repetițiilor pe scena unui teatru, căutînd pe autor... Și, întrebate la ce vor să ajungă :

„*Tatăl*... La nimic, domnule. Să vă dovedesc că te poți naște vieții sub mii de înfățișări. Poți să te naști arbore, piatră, ulcior, fluture — sau femeie. Te poți naște de asemeni și personagiu de teatru".

Iar cînd sunt întrebați „unde e manuscrisul" ?, tot „*tatăl*" răspunde :

„Este în noi, domnule director (actorii rîd). Drama este în noi, noi suntem drama și suntem nerăbdători s-o jucăm".

În realitate, această cunoscută lucrare se bazează pe un echivoc, căci este o comedie ca oricare alta, cu toate rolurile scrise odată pentru totdeauna, în care o parte dintre personagii simulează spontaneitatea trăirii, ele nefiind însă cu nimic mai vii decît celelalte. Nu mai vorbim că ori aceste personagii erau create cu adevărat și atunci nu mai căutau un autor cum pretinde titlul, ci o scenă pe care să obțină să joace drama de către actori sau, eventual nemulțumiți de actori, să și-o joace ei înșiși, ori erau cu adevărat în căutarea unui autor, dar atunci nu era personagii „create vii", ci doar scheme în jurul unui proiect de subiect. Mai surprinzător este, ni se pare, că un estetician și cercetător atît de avizat ca Max Dessoir nu observă precaritatea procedeului lui Pirandello, ba, dimpotrivă, are cuvinte de laudă pentru el. (Vezi *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*.)

Au fost extrem de numeroase, după război, piesele în care spontaneitatea era simulată ; fiindcă publicul spectator nu observă tipicul automat al procedeului, mai ales cînd uneori, ca la reviste, se simula spontaneitatea din sală. O astfel de piesă, fără importanță dealtfel, se petrecea chiar în teatru : o actriță de pe scenă fiind împușcată de un spectator de la balcon, se abandona apoi piesa, presupusă jucată, și se continua cu anchetarea crimei.

cu atîtea altele, al țăranului care la bîlci, ca să biruie pe artistul ce imita desăvîrșit guițatul purcelului, a vîrît un adevărat purcel în sac și l-a ciupit să guițe. Țăranii au fost indignați de această păcăleală și cel șiret a trebuit să fugă. „Purcelul, remarcă Coquelin, a guițat adevărat — dar nu adevărat artistic". Asemenea exemple clatină în mod surprinzător convingeri dintre cele mai puternice în concepția că arta trebuie „să reproducă viața", și chiar faptul că asemenea cazuri n-au fost încă refutate dovedește lipsa unei poziții autentice la partizanii naturalismului.

Dealtfel, numai o poziție fenomenologică îngăduie să se dea răspunsul cuvenit, anume că luptele cu tauri nu există propriu-zis decît ca schemă socială și ca tendință originară emoțională, că atît cît există sunt creație (și vom vedea mai tîrziu ce e această existență, în structura ei autentică, dacă o putem socoti creație), deci atît și numai într-atît, întrucît există într-o conștiință. Firește că asemenea punct de vedere depășește ceea ce ne oferă estetica de pînă acum, și de aci neputința acesteia, în act, de a refuza acuzația de imitație, ceea ce nu ar putea fi izbutit decît de o teorie a artei autentică, în viitor.

În ceea ce privește exemplul purcelului lui Esop, cazul său se poate întoarce chiar împotriva partizanilor artificialului în artă deoarece imitatorul era admirat anume, fiindcă imita atît de fidel purcelul, făcea deci artă prin imitația vieții. Dar poate că acești săteni prețuiau actul imitației în sine ca acțiune, ca efort, ca desăvîrșire în felul ei, și atunci se apropie acest caz de ideea artei ca biruință a dificultății (das technische Können), care e o idee curentă în istoria esteticii, cu partizanii și oponenții ei, aceștia fără îndoială mai îndreptățiți, fiindcă nu este un raport strict între efort și valoarea rezultatului (arată aceasta plastic Balzac în *Chef d'œuvre inconnu*, unde un artist reface un tablou la nesfîrșit, pînă nu mai rămîne nimic din el).

E oare de presupus că deoarece *Hamlet* a fost scris într-un singur an e mai lipsit de valoare decît unele tragedii academice la care autorii lor au lucrat o viață întreagă ? E de preferat acela care a desenat chipul unui rege, scriind versetele Evangheliei înghesuite pe cuprinsul unei singure mărci poștale, fiindcă a învins dificultăți mai mari decît Rafael pictînd o Madonă ?

Dealtfel, invocarea de către Tairov însuși a insuccesului artistic al purcelului e cu totul surprinzătoare, fiindcă acest insucces arată inferioritatea trăirii spontane, față de realizarea studiată.

Oricum, regizorul rus simplifică excesiv procesul creației, care nu se reduce doar la spontaneitatea fiziologică, așa cum concepe el creația în arta teatrului... Estetica psihologică ne arată acest proces al creației adevărate, mult mai complex, ca implicînd felurite „stadii". (Preparația anterioară a procesului creației, inspi-

rația, ideația, execuția tehnică la Müller Freyenfels * [128]; pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția la dl Tudor Vianu **. Dealtminteri, noi credem că funcția textului în arta teatrului stă tocmai în aceea că el colectează momentele rodnice ale procesului de creație artistică, dă putință unei selecții în actele spontane, respectă însuși caracterul originar al spontaneității creatoare, adaptîndu-se neprevăzutului ei — fără să impună astfel ore precise de inspirație, de la 8,35—11,15 seara, să zicem. Dealtfel, autorii citați aduc destule mărturii despre plusul substanțial, pe care unii dintre artiștii creatori trebuie să-l adauge, prin trudă organizatoare și orientare inventată, darului gratuit, dar adesea precar, al inspirației.

Capitolul V

CORELAȚIA TEXT — INTERPRETARE, ORGANIZATĂ SCENIC

Arta teatrului nu poate fi redusă la ceea ce poate da inspirația improvizatoare a unui actor, într-o seară oarecare, chiar dacă acel actor ar fi Shakespeare ori Molière.

Negreșit că rămîne întreagă, cu insidioasele ei dificultăți, toată problema trăirii, a „improvizației actului în teatru", chiar dacă e legat de un text, dar firește asemenea dezbatere cere lămuriri și propuneri anume.

Opiniile despre relația text—joc actoricesc se polarizează destul de semnificativ și tocmai de aceea momentelor extreme le-am dat mai multă dezvoltare, căci acest mod categoric de a fi al lor, le face reprezentative pentru judecata care vrem s-o stabilim despre arta teatrului însăși. Privite și pe linia evoluțională, ele se înfățișează într-un paralelism istoric care ia naștere, pentru *teatrul spontan*, în comosul antichității grecești, apoi pantomima antichității romane, prelungită, real și nebăgat în seamă, pînă în comedia populară de la sfîrșitul Evului Mediu, apoi Stegreifer-ii și Commedia dell'Arte italiană, și orice spectacol exclusiv distractiv modern (măscărici, circ și music-hall), iar pentru *text*, în felul în care se jucau tragediile grecești, cînd se pare că nu putea fi

* *Psychologie der Kunst.* Teubner Verlag, ed. II, 1923, vol. II, p. 132—238.
** *Estetica.* Fundația pentru artă și literatură „Regele Carol II", 1936, vol. II, p. 52—87.

vorba de actori cu personalitate *, în timpul Renaşterii şi în veacul XVIII-lea chiar, cînd tragedia nu era reprezentată ci doar recitată muzical. Între aceste linii opuse, şi paralele în evoluţia istorică, am situat excesul actoricesc, pur şi simplu, în cazul virtuozităţii.

Nu se poate spune însă că aceste concepţii accentuate sunt singurele moduri în care e înţeleasă astăzi arta dramatică. Dimpotrivă sunt foarte numeroase opiniile care văd esenţa artei teatrului într-o unitate superioară, la care colaborează deopotrivă textul şi arta actorului, cu egală îndreptăţire. E adevărat că această înţelegere apare tocmai ca un cîştig al încercărilor extreme care au turburat viaţa teatrală între 1910—1920, dar nu se poate spune că reprezintă un punct de vedere arbitrar. E aci mai curînd rezultatul experienţei făcute de o parte din oamenii de teatru care au rezistat exceselor, nu însă fără să-şi dea seama de rodnicia oricărei încercări, fie cît de greşită, cînd îşi are obîrşia într-o dorinţă patetică de mai bine. Această experienţă ponderată, analitică, ei încearcă s-o sistematizeze în lucrări de obicei bogate în material documentar, cu vederi pătrunzătoare despre amănunte, culese în genere dintr-o îndelungată activitate regizorală.

Acesta este de pildă cazul regizorului C. Hagemann, a cărui lucrare *Die Kunst der Bühne* este un adevărat tratat de arta teatrului. **

Unitatea artistică superioară care întruneşte posibilităţile teatrului, adică intenţia artistică a unui poet dramatic, dată într-o operă scrisă şi aparatul total, viu şi material al scenei, este, după Hagemann, Arta scenică (Bühnenkunst), iar pe omul care solicită sforţările necesare în întregul lor, şi în acelaşi timp în parte, ale diferiţilor funcţionari, meşteşugari, artişti, care dirijează materialul artistic, supraveghează executarea şi depune o activitate artistică anume în acest sens, îl numeşte el regizor, „artist al scenei“, ba e de părere că titlul de artist al scenei ar trebui să fie păstrat numai pentru el.

Acest regizor modern nu trebuie să se adapteze unui anume stil artistic, fie el naturalist, fie expresionist, de pildă, ci să se elibereze de orice procedeu schematic. Deci trebuie să realizeze orice dramă în stilul ei propriu, inerent structurii sale, într-o nemărginită libertate de creaţie ***.

Pe de o parte, deci, regizorul este reprezentantul autorului, a cărui lucrare el trebuie s-o înţeleagă în spiritul ei şi mai ales

---

* Kjerbüll-Petersen crede că intelectualii greci preferau, din cauza asta probabil, să citească tragediile, decît să le vadă reprezentate. Vezi *op. cit.*, p. 142.

** C. Hagemann, *Die Kunst der Bühne*, Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart—Berlin, 1922.

*** *Op. cit.*, p. 61.

să-i înlesnească o coeziune între diferitele personagii, pe care poetul dramatic o neglijează adeseori, dînd un ritm anume lucrării, pe de altă parte, cu ajutorul decorului (aci ajutat de artiştii decoratori), al maselor de figuranţi şi mai ales al actorilor, el realizează atmosfera şi încorporarea omenească.

În asemenea condiţii, arta actorului apare doar ca o artă întregitoare a înscenării, care e arta propriu-zis a teatrului. E o concepţie eclectică, iar ezitările între un naturalism efectiv şi convenţionalul scenic trădează dezorientarea teoretică a autorului, mai ales în comentariile faptice. Adeseori şi în definiţii sau în formulări, mai ales cînd e vorba anume de arta actorului.

„Aşadar artei teatrului i se cere să reprezinte oamenii, dar nu oameni obicinuiţi, fireşti (naturwahren) numai în sens naturalist, ci oameni artistic adevăraţi". (p. 264)

Această reprezentare a omului nu e realizată deci independent de restul spectacolului, ci i se integrează, urmărind ritmul acţiunii şi unitatea stilistică a operei.

El e obligat să slujească pe deplin textul, redîndu-l cu fidelitate.

„Menirea actorului consistă în a impune spectatorului şi auditorului acţiunea poetică, într-un mod cît mai simplu posibil, dar şi cît mai epuizator. În acest scop, cuvintele autorului dramatic, mai cu seamă, trebuie să fie făcute în întregime inteligibile. Aceasta într-un dublu sens. O dată, astfel ca spectatorul să le priceapă în general; pe urmă, în aşa fel încît să le sesizeze şi în chip real, ca sensul lor deplin şi toate valorile lor afective şi voliţionale să-i devină clare. Artistul imitativ (manchschaffend) trebuie deci să fie un vorbitor şi numai ca atare un actor". (p. 473)

Arta actorului, deşi e o artă ajutătoare, e însă o artă cu mijloace proprii şi care întregeşte textul. E „arta trupului omenesc" chiar cînd e vorba de grai, „căci oratorul vorbeşte ca să vorbească, pe cînd actorul vorbeşte ca să ia parte la acţiune". Vorba lui e deci manifestare.

„Chiar şi frazele care conţin (festlegen) numai concepte abstracte nu încetează să aibă o anumită valoare afectivă. În arta teatrală se pune accentul pe valoarea afectivă şi reprezentarea ei. Intonaţia vocală singură nu este nicicînd suficientă aci. Pentru toate situaţiile artistice se impune colaborarea corpului întreg şi a posibilităţilor sale lăuntrice de expresie. Chiar dacă această colaborare rămîne cîteodată foarte discretă, aproape neobservabilă.

Actorul trebuie prin urmare să se bazeze întotdeauna pe celelalte organe de reprezentare ale sale, așa încît mimica și gesturile impuse artei dramatice să apară ca niște însoțiri firești, mai precis, ca niște întregiri ale cuvîntului rostit. Gesturile și mimica se înfățișează uneori numai ca un scop în sine, ca un mijloc propriu și exclusiv de reprezentare. Jocul mut, tăcerea intenționată poate fi chiar de mare însemnătate pentru arta scenică". (p. 473—474)

În realitate, după cum se vede, subordonează toată activitatea scenică a textului, cu deosebirea însă că recomandă să se evite ostentațiile literare ale regiei naturaliste, care înțelegea să impună spre reprezentare doar opere de un anumit specific, orientate spre zone determinate ale realității exterioare, încît se ajunsese cu adevărat la o „convenție naturalistă", cum s-a spus, care era tot așa de greu de suportat ca și convenția academică.

Negreșit, imensul material oferit de Hagemann este de un folos de netăgăduit tehnicei scenice și îndeosebi celei actoricești, valoarea lui teoretică însă e îndoielnică, fiindcă e bazat pe acea prejudecată a unui „adevăr artistic" deosebit de adevărul concret, în care se recunoaște dealtfel teoria estetică despre autoiluzionarea conștientă și pendularea între iluzie și realitate a lui K. Lange [129]. Acesta este însă un punct de vedere raportat la realitate, iar obiectul artistic nu este în funcție de amăgeala lui senzorială, ci de semnificația fenomenologică.

Nu diferă de acest punct de vedere și nici de fundarea pe teoria iluzionării în artă nici lucrarea lui L. Kjerbüll-Petersen *, în care punctul de vedere e susținut cu orientare polemică, deci argumentată, iar refutarea obiecțiilor adverse concentrată. Putem spune că relația text—arta actorului este acceptată de autor în sensul „regiei" lui Hagemann, pe care o recomandă anume. Mai mult decît de ansamblu, se ocupă însă de arta actorului, subliniind necesitatea ca ea să se adapteze textului.

„Scopul artei teatrului este realizarea artistică a dramei, adică subordonarea țintelor ei față de intenția preexistentă (vorher vorhandene) a poetului. Adică, mai departe, dependența operei teatrale de mai marea sau mai mica realizare a textului care îi stă la bază, precum și acesta, la rîndul său, este dependent ca eficacitate artistică, cel puțin momentan, de calitatea reprezentațiilor dramatice. Punctul culminant al realizărilor teatrale este atunci cînd drama și reprezentarea ei sunt deopotrivă opere de artă desăvîrșită". (p. 78)

---

* L Kjerbüll-Petersen, *Die Schauspielkunst*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart—Berlin, 1925.

Dar dacă drama şi reprezentarea sunt coordonate, înlăuntrul acestei coordonări fiecare are o relativă independenţă şi uneori valoare artistică proprie.

Ideea lui însă că însăşi lectura textelor dramatice se face sub „speciae theatri“ este eronată, fiindcă în realitate este vorba de o reprezentare sub specia actului în sensul strict al cuvîntului, al prezentării ideale, aşa cum e dealtfel lectura oricărui roman, ale cărui personagii cititorul „le vede“.

Punctul de vedere al „improvizaţiei“ este contestat şi de Kjerbüll-Petersen, sub motivul că nici chiar în Commedia dell' Arte ori Stegreifspiel nu se improviza şi, fireşte, arătînd că era vorba de producţii fără nivel intelectual.

„Ceea ce fusese odinioară jocul Stegreiferilor este astăzi piesa distractivă (Unterhaltungsstück)“. (p. 81)

E adevărat că teatrul pretinde şi autorului, poetului să facă la rîndul său concesii, să ţină socoteală de imperativele scenice, la nevoie să „taie“, asemeni lui Schiller ori Goethe, cu hotărîre în corpul lucrării.

„Spectacolul, spune Thomas Mann, nu e o ramură a literaturii şi acela care doreşte să treacă rampa ar trebui să se simtă mai curînd om de teatru, activ într-o unitate teatrală, decît poet“.

Independenţa artei actorului faţă de text e argumentată cu amintirea unei indiscutabile experienţe istorice, aceea a turneelor teatrale ale unei trupe care joacă într-o limbă străină, cînd deci toată emoţia în sală e provocată doar prin jocul lor.

„Că dealtminteri o stăpînire imperfectă a limbii nu împiedică plăcerea estetică, o dovedeşte împrejurarea că pe vremuri erau ascultate şi preţuite piese latineşti, iar mai tîrziu au fost aplaudaţi în Germania actori olandezi, francezi şi italieni, în timp ce actorii germani jucau cu succes în Olanda, Danemarca, Suedia, Rusia, Ungaria şi Croaţia. Încă din secolul al XVI-lea se găseau actori italieni în Spania şi Franţa, iar în secolul al XVII-lea se găseau la Londra actori francezi şi spanioli. Asemenea fapte s-ar putea explica doar prin împrejurarea că teatrul este înainte de toate o artă adresată ochiului, nu urechii (dass das Schauspiel vor allem eben ein Schauspiel und kein Hörspiel sei)“. (p. 86—87)

Aci credem că s-ar putea răspunde însă că jocul actorului urmează totuşi creaţia textului, că el trăieşte textul şi structura emotivă a textului, iar publicul din sală e turburat tocmai de această emoţie, deşi numai bănuieşte şi intuieşte vag substratul.

Mai justă ni se pare, deşi justificată numai printr-un soi de „bun-simţ“, părerea că trebuie judecat fiecare caz în parte.

„Între timp, fireşte, se perpetuează vechea luptă pentru prioritate a celor două ramuri de artă; în zilele noastre s-a ridicat problema regizorului literar, acesta impunîndu-se astfel din nou. La o hotărîre universal valabilă nu se poate ajunge; în cazul particular însă, hotărîrea este condiţionată de capacitatea artistică de care dispun reprezentanţii celor două ramuri de artă". (p. 84)

În genere, ca şi copioasa contribuţie a lui Hagemann, deşi mai restrînsă şi mai sistematică, lucrarea lui Kjerbüll-Petersen se resimte de incertitudinea poziţiei teoretice pe care se sprijină, aceea a iluzionării, care, pînă la urmă, justifică orice convenţie şi ignorează tot sprijinul pe care l-ar putea găsi în teoriile despre concret, organicitate şi totalitate, pe care se sprijină ceea ce se numeşte Lebensphilosophie.

De aci, o fluctuare în explicarea diferitelor momente în teatru, o impresie de cheie străină, care parcă totuşi se potriveşte întîmplător.

„Drama este o artă a cuvîntului ca poezia în genere; din această rezultă că vorba ca atare, ca fenomen acustic, cîştigă o semnificaţie care depăşeşte măsura obicinuită. Ea pierde o parte din funcţiile sale intelectuale. Dintr-o pură trebuinţă (Notbehelf) de înţelegere reciprocă, se ajunge la o valoare intrinsecă a efectelor artistice, care în mod obicinuit sunt socotite ca fiind de ordin muzical. Voim să păstrăm acest mod de expresie, cu toate că induce în eroare, de vreme ce s-a încetăţenit. Muzicalitatea cuvîntului vorbit stă cu muzica propriu-zisă într-un raport asemănător aceluia dintre scris şi desen; ea are nevoie pentru realizarea sa de aceiaşi muşchi şi organe. Este însă cunoscut că un bun desenator nu este adesea şi un bun scriitor, precum un bun cîntăreţ nu este de cele mai multe ori şi un bun vorbitor şi invers" (p. 85).

O interesantă încercare de a delimita în arta teatrului încearcă şi R. Bernauer[130], constituind conceptul „Teatrului pur" în sens aprioric *. El împarte în prealabil artele în două categorii: cele subiective şi în acelaşi timp creatoare de o parte, şi cele obiective şi în acelaşi timp reproducătoare de cealaltă parte. În cea dintîi, libertatea artistului e stînjenită doar de dispoziţia lui proprie şi de rezistenţa materialului, în cea de a doua îi este impusă obligaţia potrivirii cu originalul, după principiul identităţii, cu excepţia pentru artele plastice, unde uneori se admite o mărire la scară. Despre arta actorului căreia nu i se poate aplica acest criteriu al identităţii, autorul arată că depăşeşte această categorie fără să

---

* Rudolf Bernauer, *Die Forderungen der reinen Schauspielkunst*. Berlin, ed. Erich Reiss, 1920, p. 20.

aibă totuşi notele artei creatoare. E o situaţie, am putea spune, specifică teatrului şi de aceea R. Bernauer, pentru a deosebi arta actorului, în sens propriu (eigentlicher Sinn), şi arta reprezentaţiei, preferă conceptul specific de „reine Schauspielkunst", căutînd să-i deducă deci principiile şi notele particulare din „ideea de artă în genere", nu în mod empiric.

Prima constatare pe care o face e că diferenţa dintre teatru şi celelalte arte obiective provine din motivul că acestea au obiectul entogen, pe cînd cel dintîi are obiect exogen, adică arta teatrului e condiţionată de un obiect străin ei însăşi.

> „În opoziţie cu acest punct de vedere ni se înfăţişează arta teatrului.
>
> Obiectul său, opera poetică, nu se cuprinde în arta teatrului, ci aparţine poeziei, deci unei alte ramuri de artă. De aceea nu-l putem numi entogen, ci exogen". (p. 32)
>
> „Această exogenie a obiectului este un caracter cert al artei teatrale şi, dintre toate artele, propriu numai ei.
>
> Relaţia dintre arta teatrului şi obiectul său exogen constituie esenţa artei pur teatrale". (p. 33)

Această exogenie, care este esenţială teatrului, îl deosebeşte de arta execuţiei muzicale, care e o artă net entogenă, căci mijlocirea notelor nu înseamnă o ieşire din acelaşi cuprins. Astfel „compozitorul scrie pentru executanţii muzicali, poetul însă nu scrie pentru actori, ci pentru cititori". Mai precis, nu se poate gîndi un compozitor care să nu scrie pentru executanţi, dar se cunosc opere dramatice care n-au fost scrise pentru scenă.

Principiile artelor subiective-creatoare nu pot fi deduse aprioric, ci numai empiric. Ele se supun totuşi unei idei platoniciene, unui postulat metafizic : orice operă de artă este unitară, bună şi adevărată. Acest principiu are o valabilitate eternă *.

Arta actorului, dat fiind caracterul ei particular, nu are aceeaşi libertate.

> „Arta pură a teatrului, care mijloceşte între opera poetică şi reprezentaţia scenică propriu-zisă, este supusă apriori, în relaţia cu obiectul său, poezia, unor legi anumite". (p. 80)

Cea dintîi cerinţă a artei actorului este dedusă din caracterul de dependenţă, priveşte raportul faţă de operă şi are un caracter de „lege".

---

* *Op. cit.*, p. 79.

„Este cerința percepției concentrice a operei poetice, în care fiecare figură particulară, pentru a fi reprezentată, trebuie să fie înțeleasă central.

Percepția concentrică pretinde așadar actorului să nu-și înceapă lucrul cu percepția „rolului", ci să treacă abia după cunoașterea dramei în totalitatea ei la înțelegerea spirituală și sufletească a personagiului (dichterische Gestalt) pe care are să-l întrupeze". (p. 92)

O serie de precizări și comentarii definesc caracterul acestei percepții concentrice care arată toată necesitatea unei asimilări totale a operei poetice, care trebuie, „datorită sensibilității poetice", să fie înțeleasă în tot ce are intim și original : în „caracterul figurilor, în tonalitatea emotivă (Stimmung) a fiecărei scene, în cuprinsul fiecărui gînd, al oricărui efect, în amănunt, ca și după acțiunea dorită în linii mari, în întregime". Respectul stilului e firește de la sine înțeles.

Celelalte legi deduse aprioric sunt cu privire la celălalt pol al acestei arte corelate la reprezentarea pe care o oferă interpretarea. Această interpretare nu e spontană în sensul teatrului pur al lui Tairov, ci e condiționată, dat fiind sensul inițial al conceptului, de caracterul ei determinat aprioric. Actorul trebuie să încorporeze personagiul poetic anume prin mijloacele reprezentării omului.

Această reprezentare a omului trebuie să meargă pînă la realizarea personalității adînci.

Dar arta actorului, „reprezentarea omului" din ideea platoniciană, nu e completă, fiindcă actorul e doar o parte dintr-un tot, care e constituit din ceea ce se numește de obicei ansamblul interpretării. El trebuie deci să se integreze printr-un efort de adaptări succesive la unitate (unitatea înțelegerii operei, la unitatea reprezentării omenești, unitatea jocului cu partenerul și mai ales, ca o cerință apriorică, unitatea operei întregi). Aceasta ar fi o a doua lege a teatrului.

Desigur deducțiile acestea, în importanța lor practică, nu au de ce să surprindă, ingenioasă este însă întemeierea lor, mai ales că răpește tezei adverse beneficiul atît de prețios al termenului „pur", de care aceasta era destul de orgolioasă, lăsîndu-i în schimb, tot aprioric, independența voită.

Aceeași incertitudine teoretică o găsim la Gémier, unul din regizorii francezi cei mai activi, mai ales în spiritul denunțării procedeelor naturaliste, reformă al cărei caracter mesianic este determinat de concepția aproape religioasă, pe care fostul director al Odéonului o avea despre teatru, întemeiată pe întoarcerea pînă la originile spectacolelor dramatice ale antichității. Astăzi, acest caracter, strict religios la origine, trebuie adaptat evoluției, devine

deci un fel de religie civilă, care va căuta să reia tehnica vechilor mistere (de la ministerium, misterul sacerdotal, liturghia) *.

Se înțelege că un astfel de teatru depășește mult proporțiile unei scene obicinuite, pe de o parte fiindcă e necesar ca el să îmbrățișeze totalitatea vieții spirituale și să fie sinteza tuturor celorlalte arte (dramaturgie, arhitectură, pictură, artă actoricească, muzică etc.), iar pe de altă parte, această măreață „liturghie civilă" trebuie să creeze o comuniune sufletească între spectatori, nu numai față de scenă, ci ei între ei să se simtă învăluiți într-o simpatie frățească reciprocă, cu o bucurie sporită prin faptul de a fi împreună **.

Tehnica teatrului însăși urmează această concepție de comuniune mistic-socială și Gémier ar fi vrut să monteze festivități, procesii sociale, reprezentații simbolice, așa cum a realizat Meyerhold la Petrograd.

„Am dispus ca interpreții să intre și să iasă prin sală. Ei vin, fie prin primele loji laterale, transformate în locuri de trecere, fie prin fundul sălii, prin spațiul liber care străbate orchestra, și se urcă pe scenă.

Ei ating în trecere spectatorii. Vîntul stîrnit de alergarea lor suflă peste privitori. Ei nu mai sunt ființe imaginare, ci reale.

În unele ocazii, ei apar într-o tribună în mijlocul publicului. De aici, îi interpelează pe actorii de pe scenă, iar vorbele lor plutesc deasupra auditoriului.

Nu am pretenția să fi descoperit eu aceste idei. Dar le-am *regăsit* gîndindu-mă la spectacolele Greciei și ale Evului Mediu.

Nimeni nu ignoră că, în teatrul Atenei, corul intra prin orchestră" ***.

Cînd e însă vorba de a reprezenta un text dramatic, Gémier socoate că regizorul n-are dreptul să depășească intențiile autorului, textul trebuie să rămîie totdeauna „legea" scenei.

Aceasta nu înseamnă însă că actorul apare în asemenea împrejurare lipsit de personalitate, iar arta lui ca o artă ajutătoare și condiționată strict ? Nu, căci experiența regizorală arată că un spectacol e mai mult decît textul scris, fiindcă implică o serie de întregiri, a căror necesitate e subînțeleasă între rîndurile autorului.

„Invenția este oare mai redusă în această artă decît în altele ?

Ei bine ! sincer vorbind, eu n-o cred. În realitate, neîndepărtîndu-ne niciodată de text, suntem nevoiți să-i adăugăm cîte ceva. Noi

* Gémier, *Le Théâtre*. Grasset, 1925, pp. 14—15.
** *Op. cit.*, p. 22—23.
*** *Op. cit.*, p. 71—72.

îi adăugăm tot ce se adresează ochilor şi urechilor: aspectul personagiului, expresiile fizionomiei sale, atitudinile, gesturile, mişcările, elocinţa, intonaţiile sale.

Noi facem din noi înşine o statuie care trăieşte, vorbeşte şi lucrează.

Este evident că textul presupune această statuie, iar autorul n-a scris decît pentru ca s-o vadă însufleţindu-se. Ea nu este totuşi în text: ea îl prelungeşte şi îl desăvîrşeşte.

Cei vechi spuneau că Phidias şi-l modelase pe Jupiter al său după un vers de Homer. Totuşi ei nu socoteau că sculptorul ar fi arătat mai puţină invenţie decît poetul.

Rude [131] a sculptat Marsilieza sa de pe Arcul de Triumf după imnul republican. Dar el nu e mai puţin personal decît Rouget de Lisle. [132]

Fără îndoială, inspiraţia actorului o urmăreşte foarte îndeaproape pe cea a autorului. Totuşi, ele nu se confundă, ci rămîn paralele şi, prin urmare, foarte distincte. Una este pe planul gîndirii, cealaltă pe plan vizual şi auditiv" *.

Ca şi Hagemann, şi cu asta împărtăşind dealtfel vederea obicinuită a oamenilor de teatru călăuziţi numai de propria lor experienţă, fără un examen riguros teoretic, Gémier cere în ceea ce priveşte arta actorului o anumită convenţie, o transpunere care, ea însăşi, să dea iluzia naturalului (deci un „adevăr artistic").

„Mai întîi, pe scenă, toate efectele trebuie să fie accentuate. Noi nu suntem niciodată adevăraţi (vrais). Dacă am vorbi ca în viaţa curentă, nu am putea fi auziţi de o întreagă sală mare. Trebuie deci să ridicăm vocea, chiar şi în pasagiile în care personagiul se reculege şi se exprimă vorbind ca pentru sine.

Nu mai puţin, trebuie să producem iluzia naturalului spectatorilor îndepărtaţi. La aceasta ajungem printr-o transpoziţie a tonului şi a jocului. Ceea ce de aproape este excesiv apare, de departe, ca foarte firesc (la vraisemblance même).

Pe scurt, imităm pe statuarul care taie frontonul unui templu. El amplifică formele dinadins pentru ca, de departe, să înfăţişeze o măsură desăvîrşită.

Aceasă «mărire» (grossissement) în interpretarea dramatică cere, dealtfel, în stilul însuşi al lucrării, un relief corespunzător. Şi la acest lucru autorii nu se gîndesc întotdeauna atunci cînd îşi scriu dialogul.

Este şi un al doilea motiv pentru a accentua rolurile. Acela că arta noastră, ca oricare alta, este un fel de exagerare.

---

* *Op. cit.*, p. 38.

Noi stilizăm de asemeni. Transformăm adică în tipuri rolurile care reclamă această mărire (agrandissement)" *.

Acest simplu citat arată ce periculoase alunecări dintr-o poziție teoretică se ivesc în artă, și e ușor de recunoscut aci teza lui Diderot.

Astfel de vederi sunt însă surprinzător contrazise de formulările lui de amănunt, iar cunoașterea despre arta actorului e îmbogățită de Gémier cu pătrunzătoare judecăți de detaliu, care dau valoare excepțională contribuției sale.

Același punct de vedere, eclectic și empiric, îl reprezintă Artur Kutscher [133] care, în lucrări bine nutrite și în cursuri universitare perseverente, năzuiește spre constituirea unei Științe a Teatrului, independente. Această nouă știință, „cea mai nouă pînă azi", ar cuprinde următoarele specializări: Prelegeri despre Istoria generală a Teatrului, a Scenei, a Jocului actoricesc, a Dramei, Operei și Dansului, despre Teoria și condițiile creatoare (autorul folosește termenul Stilkunde) ale domeniilor respective, Exerciții de dramaturgie, Regie și Critică teatrală **.

Această nouă știință „ar avea în centrul ei pe Mim" și, în forma culturală, pe actorul de profesie. Motivul creației dramatice este tendința spre expresie a personalității omenești, prin mijlocirea corpului omenesc ***.

Capitolul VI

RECAPITULARE APORETICĂ

La capătul acestei cercetări, în care am urmărit istoric esența teatrului, trebuie să recunoaștem că un concept, valabil formulat, care să traducă adecvat această esență, nu am putut dobîndi. Dimpotrivă, impresia e că, mai curînd, am rămas cu sentimentul că asemenea concept nu e nici posibil, cel puțin pentru gîndirea științifică de azi. Căci e ușor de văzut că, în realitate, problema noastră implică o serie de alte dezbateri, a căror soluție depășește cu totul datele de la care am pornit și chiar rezultatele pe care le-am vizat. Se pune astfel întrebarea chiar despre esențe înseși, despre modul lor de a fi date, despre raportul dintre existența lor

---

* *Op. cit.*, p. 42—43.

** Artur Kutscher, *Stilkunde des Theaters*. Pflugschar Verlag, Düsseldorf, 1936, p. 213.

*** Idem, *Die Elemente des Theaters*, 1932, cap. Mimische Darstellung.

și existența concretă a conștiinței. Termenul însuși de „artă a teatrului" implică mai întîi lămurirea conceptului de artă. Faptul că toată lumea discută cu ușurință, mai curînd ușuratec, asemenea problemă, că toată lumea consideră subînțeles un concept valabil nu trebuie să înșele. Cercetătorii de specialitate știu că dezbaterile despre natura și specificul artei sunt inextricabil controversate, că sunt numeroase teorii fundamental opuse despre relația artă și frumos natural, despre specificul esteticului, despre valoare în artă, și nu numai că nu s-au găsit soluții împăciuitoare, dar nici măcar asupra metodei nu s-a căzut de acord, căci este știut că se opune unei estetice filosofice „de sus" o estetică filosofică „din jos", ori unei estetice psihologice, o estetică autonomă.

Dealtfel urmările acestei dichotomii teoretice se văd și în considerațiile despre obiectul cercetării noastre. Poate incertitudinea rezultatelor, arătată prin cercetarea critică de față, vine și din faptul că se judecă nediferențiat. Poate că dacă am desluși în întrebarea inițială două sensuri și le-am separa cu grijă, am realiza oarecare cîștig. Vom observa astfel că întrebarea despre ce este arta teatrului trebuie să devie, de o parte *ce este teatrul ?*, așa cum există la capătul unei evoluții esențiale, căci repetăm că aci nu ne interesează devenirea istorică pur și simplu, ci evoluția intuirii esenței, iar pe de altă parte, întrebarea *ce e arta teatrului ?* Strict teoretic nici asta n-am putea-o face, fiindcă în Știința generală a Artei, de pildă, ni s-ar recomanda o soluție tocmai pe dos. Noi socotim însă, după cum se vede, termenul artă acoperit cu termenul *valoare* și deci procedăm după uzul critic al culturii substanțiale.

Știința generală a Artei procedează după uzul *istoric*, oarecum etimologic, și numește artă orice domeniu de manifestare care duce la creația de obiecte denumite în genere artistice, chiar cînd natura lor este extraestetică și extraaxiologică.

Să lămurim aceste poziții deosebite. Pentru noi, un spectacol de teatru, producția unui actor sunt desigur asemenea momente de teatru, dar nu sunt totdeauna momente de artă. Ba chiar aceasta se întîmplă foarte rar. Pentru Știința Artei dimpotrivă, indiferent de caracterul lor de valoare estetică, orice soi de astfel de producții sunt producții artistice (cel puțin pentru M. Dessoir, fiindcă Utitz e orientat ceva mai mult spre determinările de valoare).

Iată un motiv de discuție, cu rezonanțe teoretice insolubile deci chiar de la început. Să presupunem că l-am trecut și să vedem ce folos putem trage din simplificarea propusă. Să renunțăm la întrebarea *ce este arta teatrului ?* dar nu fiindcă e limitată întrebarea, cum crede J. Gregor, ci numai metodic, fiindcă o socotim insolubilă, cum am spus, pentru gîndirea științifică de azi. Rămîne

întrebarea mai simplă, *ce este teatrul?* (indiferent de valoarea lui artistică).

Am arătat, în încercarea introductivă, că nu-l putem urma pe J. Gregor în identificarea oricărei transformări, chiar în lumea chimică și în cosmos, cu teatrul și drama. Aci, să mai adăugăm că acest cunoscut istoric al teatrului mai face o nouă confuzie între teatru și dramă, mai precis, între teatral și dramatic. Risipirea acestei confuzii însă nu e cu putință, aci, fiindcă ne-ar duce dincolo de problema restrînsă pe care ne-am propus-o, ne-ar sili să ne întoarcem spre estetica pură, n-am găsi dealtfel nici acolo soluție, fiind nevoiți să trecem în sfera psihologiei, nu cu prea mult folos, iarăși, ca să pătrundem siliți, nedumeriți și sfioși, în cețurile dialectice ale metafizicei. Pentru moment, amintim că am oferit, ca să evităm rătăcirile, următoarea definiție a producției teatrale (căci termenul teatru vine de la grecescul theatron, care numea localul în care se reprezenta) : O *producție teatrală este o exhibiție organizată, al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în fața unei mulțimi anume adunate.*

Vom înlocui acum termenul producție teatrală prin acela de *reprezentație teatrală*, al cărei caracter de reproducere ni se pare accentuat.

Ce a fost, ce este, ce ar fi trebuit să fie o reprezentație teatrală, desigur că se poate discuta (fără o soluție adecvată, deoarece concretul istoric este inaccesibil altfel decît în forme simplificate) totuși cu un spor în cunoaștere, cu care ne-am mulțumi drept cîștig și pentru cercetarea de față.

Astfel, am văzut că de la originea probabilă a teatrului, atît cît e cunoscut, se perpetuează două moduri de a fi istorice. Unul e *reprezentarea unui text*, altul este *liberul exercițiu* teatral al *omului actor*, atît cît îi îngăduie mijloacele fizice și intelectuale cu care e înzestrat și cît îl duc tendințele lui fundamentale. Într-un caz accentul cădea pe o creștere intelectuală, pe substanțialitate, atenția era îndreptată asupra frumuseților textului, pe care actorul îl debita, îl recita, cel mult îl declama impersonal (cum remarcă Kjerbüll-Petersen), de cealaltă parte era măscăriciul evoluat în zonele inferioare ale societății, răzbind pînă sus, cînd farmecul personal se completa din frumusețe fizică, muzică, duh și vedere satirică. Din temeiuri structural funcționale, care rămîn să fie explicate, aceste forme durează și astăzi.

Teatrul de măscărici și circul n-au dispărut deci din lume, pe cînd în centrele intelectuale se mai joacă și astăzi piese, așa doar dintr-un sentiment de stimă literară (teatrul lui Fr. de Curel [134] de pildă).

Cu timpul, între aceste două forme paralele, sub influența lor reciprocă, a luat naștere o a treia, *producția actorului*, în sensul modern al cuvîntului. Firește că momentul istoric al acestei apa-

riţii nu se poate fixa, apare însă ca o probabilitate că momentul fenomenologic (şi cerem învoirea să păstrăm ca o părere personală această nuanţare) este apariţia actorului englez Garrick după 1741.

Noua modalitate apare ca o fuziune între text şi spontaneitatea creatoare corporală a interpretului, şi această concepţie despre teatru va fi cea dominantă mai bine de un veac şi jumătate, rămînînd valabilă şi azi, dar numai pentru arta actorului. Exagerarea ei va duce la virtuozitate, care este folosirea textului în scopul impunerii excesive a producţiei actoriceşti personale, păstrîndu-se însă în aparenţă vechea concepţie, adică presupunîndu-se orientarea substanţială.

Pe la sfîrşitul veacului trecut a început să se ivească o altă concepţie despre teatru, enumerînd am spune a patra, mai ales ca o reacţiune împotriva virtuozităţii parazitare a actorului (orientarea căpătînd precis caracterul şi conţinutul de reacţiune) ; anume s-a observat că poate să intereseze, în primul rînd, nu jocul actorului, ci şi mediul, atmosfera, culoarea în care se petrece acţiunea, cu alte cuvinte a început să apară conceptul unei reprezentaţii teatrale în care *valorile optice, mai tîrziu şi cele acustice,* să fie apreciate pentru ele înseşi. Momentul fenomenologic ar fi teatrul de la Meiningen.

Între timp, direcţiile iniţiale nu se prelungeau numai în starea de la început, ci şi în formele lor evoluate. Teatrul „textului" a ajuns după război la modalitatea categorică a citirii pur şi simplu. Jacques Copeau, la Paris, şi alţi oameni de teatru, în alte centre mari, au dat reprezentaţii în care textul piesei întregi era citit, fie de un singur actor, fie de mai mulţi, cu rolurile numai uneori şi doar în parte distribuite. Teatrul spontaneităţii actoriceşti a dus la scena stilizată şi la reînvierea Commediei dell'Arte sub forma „teatrului descătuşat".

În preajma războiului, se putea spune că şi în manifestările teatrale erau în primul rînd o direcţie care accentua realizarea atmosferei (cea naturalistă) şi alta care menţinea stima pentru virtuozitatea actoricească. Se impunea deci un nou concept despre reprezentaţia teatrală, care să întrunească unitar, sintetic, conceptele evolutive. Ceea ce s-a întîmplat, cînd s-au ivit oameni de teatru care să remarce că, în definitiv, o adevărată reprezentaţie dramatică nu numai că nu exclude categoric trei din aceste patru sensuri, ci dimpotrivă le socoate la fel de îndreptăţite. S-a ajuns astfel la conceptul unui teatru integral, al cărui rol funcţional este să unifice într-o colaborare organică vederile care pretinseseră doar, rînd pe rînd, primatul în spectacol, dar care, fiecare în parte, se dovediseră insuficiente ca să acopere singure toate necesităţile unei reprezentaţii. Este conceptul formulat foarte tîrziu şi numit de C. Hagemann *Arta scenică* (Bühnenkunst) şi e desigur un cîştig preţios, culminant pentru evoluţia teatrului de azi. Ne-am arătat

însă bănuiala că e vorba de un rezultat accentuat empiric, că e concluzia dibuită a experienței pe care cîțiva oameni de teatru ponderați, chibzuiți, au făcut-o observînd excesele „revoluționare" în ultimele două decenii cînd tot teatrul european (și în parte cel american prin Provincetown Players) [135] a fost supus la toate încercările extreme. Ar fi, cum s-ar zice, o concepție eclectică, simplificatoare într-un anume sens, subsumată într-altul, de o justețe aproape evidentă, dar care nu este nici pe departe propriu-zis o soluție teoretică, ci e cel mult un *modus agendi*, e funcțiunea rezumativă, dialectică, a culturii sub orizontul ei social.

Căci asemenea soluții nu sunt decît aparent soluții, adică ele nu fac posibil, prin ele, aprioric, nici un caz concret. Dificultățile dimpotrivă, la cel dintîi examen critic, apar ca în primul moment, și ne-a fost relativ ușor să subliniem în treacăt contradicțiile în care cad fiecare dintre partizanii oricăreia dintre aceste direcții în parte, atunci cînd aplică vederile lor teoretice la explicarea realizărilor, cum nu le pot evita nici oamenii de teatru cu atitudine eclectică. Antinomia *convenție-adevăr*, care domină întreaga estetică, reapare aci, anihilînd cele mai limpezi și mai soluționabile, în aparență, dintre cazurile concrete. Dintr-odată, toată esența teatrului e pusă din nou în discuție și totul trebuie luat de la capăt. Fraza atît de inofensivă în aparență a lui Hagemann: „Adevărul realității și adevărul artistic nu înseamnă unul și același lucru" * ne scufundă din nou teoretic și practic în haos. Exact, ne duce în meandrele teoriei cunoașterii și ale metafizicei, care ele au să decidă ce e adevărul realității exterioare mai întîi (și se pare că soluția va întîrzia multă vreme) și ce e adevărul artistic în al doilea rînd (credem că și aci soluția va întîrzia tot atît). În practică, în activitatea concretă, problema se pune brutal, inexorabil, între adevăr și convenție, — în ordinea aceasta însă și adevărul e tot convenție. Am văzut că tot atîta convenție e în convulsiunile unui virtuoz, ca și în naturalul fals al unei scene obicinuite... Cînd un bătrîn și glorios maestru al Teatrului Național din București apostrofa la repetiție cu accent legendar declamator, din sală, pe actorul tînăr:

„Eeei, dhragul mheu, nu așaaa... Fii nathurahaaal, nathurhaal!" el ilustra, pentru toți cei prezenți, toate pericolele mișcării pe linia interioară a convenției. Ce folos că ai o vedere întregitoare despre teatru, dacă nu poți fixa tonul just al unui acord? E subtilă și inutilă prevederea că publicului i se pare adevărat ceea ce pe scenă e convențional. Publicului *neprevenit* totul i se pare adevărat și dezbaterea e ori de prisos, ori imposibilă.

Dealtfel și aci, chiar în această nuanță, problema depășește regiunea teatrului, ca să treacă în psihologie și probabil în filoso-

---

* *Op. cit.*, p. 398.

fie, privind dozajul dintre modalitatea concretă și cea schematică în considerarea realității.

Nu putem spune că suntem mai norocoși nici cu celelalte întrebări foarte obicinuite în acest domeniu, de pildă dacă în cadrul acestei concepții unificatoare, arta actorului este o artă de copie automată, ori de creație. Care e progresul cînd se va arăta că actorul are libertatea de „interpretare întregitoare", limitată de spiritul textului ? Ori această soluție e singura, îndreptățită de o vedere totalitară subsumată, eclectică, îngăduită de conceptul hibrid (în forma aceasta) al *Artei scenice*.

Pe de altă parte, anulîndu-se autonomia artei actorului, s-a trecut comandamentul scenic regizorului. El va obține din text, din contribuția fizică (și intelectuală) a actorului, din decorul pictorului, din mișcările maselor o unitate adevărată, „arta" lui ar putea fi socotită deci creatoare și autonomă. Creatoare desigur, dar autonomă ? Are regizorul libertatea completă față de text ? În afară de extremiștii discipoli ai lui Craig nimeni, după cum am văzut, dintre oamenii de teatru citați și încă am putea cita mai toată regia nouă franceză, în interviuri date ziarelor și revistelor de specialitate, nu mai convine cu această libertate. Dar atunci care sunt condițiile „creației" regizorale ?

Care e natura acestei „creații" ? Un exemplu ne va aduce poate puțină lumină. Să zicem că în textul autorului întîlnim această replică : Ticălosule ! Negreșit că acest termen nu spune singur nimic în afară de acel flatus voci al oricărui cuvînt. În scenă, el este pronunțat de o actriță împotriva ucigașului iubitului, deci îi poate da *un accent aprig, energic*. Dacă cel căruia îi e adresat e în scenă, e aproape dur ca o lovitură, dacă apostrofatul e absent, accentul are un aer mai mult de soliloc meditativ. Actrița mai poate pune o *nuanță de dezgust și regret în același timp* și atunci conținutul întreg e altul cînd e adresat unui fost iubit. Ea poate pe de altă parte *să-l nuanțeze diferit, acompaniindu-l de gesturi și atitudini diferite*, cînd e adresat în glumă unui cățel, cum poate fi adresat cu *indiferență* unui nefericit vinovat, ori cu *emoție și gingășie* unui iubit răsfățat de ea, și atunci același simplu cuvînt, la fel scris în text, capătă un înțeles șăgalnic, de declarație de dragoste, adică opus sensului apophantic. Și desigur că actrița, încorporînd un personagiu, se va decide pentru unul dintre aceste feluri și va umple această schemă verbală cu toată prezența ei, cu căldura vocii și cu emoția privirii, cu toate reflexele la care autorul nu s-a gîndit. Dar s-ar putea ca acest personagiu realizat de ea să nu fie acel cerut de spiritul și economia lucrării. Echivocul unei simple replici se prelungește adeseori pentru un rol întreg, iar pilda lui Hamlet e convingătoare în această privință... A fost necontenit discutat dacă e un personagiu fără voință, și doar din pricina aceasta meditează la ne-

sfîrşit, ori dimpotrivă e un personagiu cu o voinţă crîncenă, gata să se răzbune şi să pedepsească implacabil, dar nu e sigur că regele l-a omorît pe tatăl său şi îi trebuie o dovadă. În sensul acesta interpretul rolului e depăşit, căci această dovadă el n-o s-o poată avea niciodată reflectînd, de vreme ce nu intră în posibilităţile rolului... Va fi dealtfel destul ca regele şi regina, neînţelegînd textul, să nu se trădeze în scena teatrului în teatru, să rămînă senini şi toată drama e anulată, dar nu din vina personagiului principal, care poate fi genial. Aci intervine activitatea coordonatoare a regizorului. El controlează şi impune gradul de turburare a regelui şi reginei, ca să constituie dovada vinovăţiei lor. Numai aşa drama poate continua. El poate accentua acest moment şi prin mirarea celorlalţi din scenă, prin intensitatea jocului actorilor din scena secundă. În realitate, activitatea lui a început mai de mult, de la distribuirea rolurilor. Atunci el a ţinut să fie sigur că actorul care joacă pe regele va putea reda turburarea surprinderii, şi astfel Hamlet va putea să aibă dovada asasinatului.

Nu mai continuăm, căci contribuţia regizorului la reprezentaţia dramatică este de netăgăduit. Este oare vorba însă şi de „creaţie" în sensul strict al termenului ? adică de produs liber determinat al spiritului ? E cert că el găseşte în structura piesei toate motivele determinatoare pentru colaborarea sa. Dar, în acelaşi sens, inginerul constructor găseşte în planul arhitectului toată determinarea calculelor lui de rezistenţă, şi de aceea meritul de artă e al acestuia, în mod necontestat. Are însă arhitectul o libertate de fantezie absolută ? Nu este el dependent tocmai de îngăduinţa calculelor inginerului ? Cum la fel putem spune că libertatea de creaţie a autorului este mărginită de puterea de realizare a regizorului, încît el nu poate prezenta orice texte spre reprezentare. Un autor adevărat va avea deci sentimentul unei creaţii organice, dat într-o unitate de structură, cuprinzînd în ea toate virtualităţile actoriceşti, decorative şi de ansamblu, care se pot integra, dar şi condiţiona în acelaşi timp într-o unitate mai mare, care este momentul obiectiv (cultural), căci acesta-i limitează posibilităţile. Atunci naşte întrebarea de ce acest autor nu-şi înscenează singur lucrarea ? Aci răspunsul depinde de conceptul de creaţie în artă, în genere, şi numai după aceea am putea spune dacă autorul implică şi un regizor, nerealizat din motive organice ori numai sociale (în acest sens Croce aminteşte întrebarea dacă Rafael ar fi putut picta şi fără mîini ?) şi atunci, după felul acestui răspuns, vom putea spune că *activitatea regizorului este un spor de creaţie* ori e numai *o tălmăcire în fapte scenice şi o coordonare*. Cu studiul creaţiei ne e însă datoare estetica generală şi va trebui să-i aşteptăm cuvîntul.

Dealtfel, ea nu a lămurit lucruri mai simple din procesul creaţiei artistice. Întregind pe Aristotel, Hagemann crede că o dramă

este o acțiune cu ajutorul „caracterelor". Noi credem însă că un „caracter" nu are valoare artistică * și (ulterior din vina noastră) găsim o dublă confirmare a punctului nostru de vedere într-o lucrare de specialitate, care afirmă aceeași judecată, aducînd și părerea remarcabil precizată a dramaturgului G. Hauptmann.

> „Ceea ce se numește caracter este o formă, care e numai în privitor. Cu cît mai intuitivă e privirea, cu cît ajunge mai în adîncul esențial, cu atît mai puțin caracteristic descoperă" **.

Neputînd să determinăm teoretic creația actorului, firește că va fi dificil să arătăm modalitatea creatoare a celorlalți colaboratori ai teatrului. Soluția năzuită depășește nu numai mijloacele unei *științe a teatrului* virtuale, dar și posibilitățile esteticii de astăzi, care nu poate da nici un sprijin efectiv, neputîndu-se descurca pînă acum ea însăși în problemele sale specifice ***.

Trebuie să atragem luarea-aminte că, anume ca să nu mai complicăm încă inextricabilul în care ne găsim, nu am mai arătat că ideea de valoare și conceptul de teatru sunt totuși inseparabile în judecata condiționată substanțial și din expunerile istorice am văzut că în toate concepțiile, tezele adverse erau refuzate în numele Artei înțeleasă ca valoare, că acesta era sensul întitulaturilor revoluționare. Cînd noi respingem tonul declamator al artistului, facem asta în numele artei. Dar poarta deschisă în această direcție ne-ar duce într-un ținut spiritual ale cărui limite nu se pot întrevedea pentru moment.

Negreșit însă că neputința științei teoretice de a determina regiunea și modalitatea unei activități spirituale, de a-i constitui obiectul, de a-i fixa o metodă, nu împiedică acea activitate spirituală de a crea, ci poate cel mult devia exercițiul curent al creației. Artiștii mari ai lumii n-au așteptat să se constituie estetica, pentru ca ei să poată crea opere de artă. Negreșit, folosul științei teoretice e și așa destul de mare, deși e în cumpănă dreaptă cu ravagiile pe care le poate face o concepție greșită și inerent autoritară. Fiecare geniu nou luptă de obicei cu rigorile unei astfel de concepții, care de multe ori e copleșitoare, dezolantă cînd e critică, dar, dacă e într-adevăr creator, el biruie.

Putem spune că tot astfel s-a întîmplat și în teatru. Un regizor ca Reinhardt a manifestat o putere excepțională de creație, depășind toate limitările și toate convențiile, însemnînd cu pecetea geniului său aproape toată epoca. A înscenat cele mai felurite lu-

---

* Vezi *Nouă structură și opera lui Marcel Proust* în *Teze și antiteze.*

** Werner Ziegenfuss, *Die phänomenologische Aesthetik.* Arthur Collignon Verlag, 1928, p. 106.

*** Vezi Max Dessoir, *op. cit.*

crări, să zicem opere de „toate stilurile“ şi toate „genurile“ : drame, tragedii, comedii, farse, operete, dovedind, după nevoie, o înţelegere şi o putere de întregire scenică neobicinuită cînd reprezenta Shakespeare ori Ibsen şi Bernard Shaw, sau depăşind surprinzător, transformînd în bucurii ale ochiului, cîte o comedioară superficială şi uitată. Într-un sfert de veac a condus teatre diferite, a descoperit şi format actori noi, a creat noi stiluri teatrale, dizolvînd, depăşind vechea încadrare scenică. Neîntrecut nici de expresionişti în *invenţia tehnică* (dealtfel a fost activ înainte de expresionism şi în timpul acestuia, cu acelaşi succes), a reprezentat drame în circuri, a înnoit mecanismul punerii în scenă şi, de pildă, spectacolele organizate la Salzburg au confirmat acest oraş de provincie într-unul din centrele mari de teatru ale lumii. Întrebat de noi dacă nu a simţit nevoia să-şi formuleze şi să-şi sistematizeze teoretic concepţia despre teatru, într-o convorbire anume, ne-a arătat că nu are timp pentru asta şi că a înţeles să dea artei sale continuitatea concretă în actori şi elevi regizori *.

Desigur aşa se perpetuează secretul creaţiei, atît cît se poate perpetua din el. Nu e mai puţin adevărat că, aşa cum a năzuit spre piatra filosofală, mintea omenească năzuieşte spre o formulă teoretică, a cărei putere magică ar da certitudinea transmiterii acelui preţios secret al creaţiei în artă.

Atît cît putem să ne arătăm bănuiala despre cele ce se vor realiza, credem că o explicaţie a unui obiect artistic, nu atît de complex ca o reprezentaţie dramatică, dar nici măcar un fragment scenic, ori un tablou — creaţie adevărată, nu se va obţine niciodată prin cercetări de specialitate, ci se vor deduce numai din structura organică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă, care dă elementelor înţeles din înţelesul totului. Vrem să spunem că explicaţia fenomenului artistic nu poate fi decît o parte din lămurirea sistematică unitară a lumii.

Socotim că e îngăduită afirmaţia că dacă reprezentaţia dramatică nu implică în structura ei, într-o inerenţă organică, şi *valoarea artistică*, în ceea ce are specific esenţial acest concept, rămînem permanent la periferia esenţei unei regii teatrale. Dar de această probă liminară s-au lovit, anulîndu-se în veleităţile lor exclusive (fiecare dintre ele reprezentînd totuşi un soi de progres, faţă de ceea ce precede), toate formele regizorale, de cînd conceptul acesta a căpătat existenţă de sine stătătoare. Fie că reprezintă numai una singură dintre dimensiunile a ceea ce ar trebui să fie *arta regiei dramatice* (decorul la Meiningen, amănuntul psihologic în teatrul naturalist, fantezia, spontaneitatea şi esenţialitatea stilizatoare în teatrul pur, ieşit din vederea despre

* Vezi *România literară*, iulie 1932.

artă a lui Gordon Craig), fie că reprezintă un procedeu unificator, aşa cum îl înţeleg bineg înditorii eclectici, ca Gémier, Hagemann ori Petersen, Kutscher. etc., prin stabilirea corelaţiei regizor-ansamblu, care înseamnă însă doar o unificare de suprafaţă plină de contradicţii interioare, specificul, esenţa problemei nu sunt atinse. Căci deşi nu o putem formula teoretic astăzi, *arta regiei teatrale* (implicînd şi pe aceea a *cinematografului* care e doar o specie a aceluiaşi gen, cu adaosul artei fotografice şi al multiplicării mecanice) ne apare în viitor ca un organism autentic, deci pe toate dimensiunile existenţei. Mai mult oarecum ca s-o opunem la tot ceea ce e socotit fără temei drept sistematizat pînă acum, vom numi această regie sintetică, în funcţie de conceptul strict de artă, *Regie autentică.*

MODALITATEA ARTISTICĂ A TEATRULUI

TRECEREA ÎN SFERA STRUCTURILOR GENERAL TEORETICE. DESPRE ESTETICĂ ŞI ARTĂ ÎN GENERE

SPECTACOLUL DRAMATIC ŞI CINEMATOGRAFIC [1]

CUVÎNT ÎNAINTE

Un tînăr şi erudit estetician român, solicitat să ţină cîteva prelegeri extrauniversitare despre arta actorului, îmi mărturisea încurcătura în care s-a găsit din pricina imensei literaturi de specialitate în faţa căreia se afla la abordarea problemei. A trebuit, în cele din urmă, să se restrîngă la cîteva lucrări oarecum clasice şi la lecturile întîmplătoare, preferînd să dezbată singur datele sectorului care-i fusese încredinţat.

Constatarea tînărului estetician e foarte justă, încurcătura sa foarte îndreptăţită, însă regretul său că nu a consultat întreaga literatură de specialitate nu trebuie să fie prea mare. Deşi e foarte bogată, bibliografia teatrului nu contribuie — în afară de unele lucrări despre care vom vorbi pe larg — decît prea puţin la elucidarea problemelor pe care le ridică această artă.

S-ar putea împărţi bibliografia esteticii teatrului în două categorii de lucrări. Unele elaborate de diletanţi şi profesionişti ai teatrului, altele reprezentînd contribuţia cîtorva esteticieni de seamă la desluşirea întrebărilor pe care le pune teatrul.

Cele dintîi păcătuiesc prin superficialitatea lor, chiar cînd sunt juste. Constau, în genere, din memorii ale marilor actori, din interviuri, din manifeste ale regizorilor, din eseuri publicate de critici sau de ziarişti ai teatrului. Ziarele de specialitate şi chiar celelalte conţin numeroase convorbiri cu artişti şi niciodată nu lipseşte întrebarea despre concepţia lor despre arta dramatică, despre modul în care-şi realizează rolul, despre jocul confraţilor. Necesitatea în care se află regizorii moderni, mai toţi cu intenţia de a impune o „artă nouă", de a se explica, i-a constrîns şi pe ei la o literatură în care se exprimă judecăţi severe despre ce a fost şi se propune un nou ideal de artă dramatică. Ziariştii şi-au făcut o adevărată specialitate din „anchete", menite să elucideze mult

pasionanta problemă a teatrului. Pe de altă parte, numeroşi critici, încurajaţi de preţuirea arătată cronicilor lor, le-au strîns adeseori în volum, dîndu-le titluri, în parte numai potrivite cuprinsului, ca de pildă : *Noul teatru german*...

Bogăţia acestei literaturi nu trebuie să mire, deoarece pînă acum în urmă teatrul (iar de atunci încoace, cinematograful) era o artă cu mari aderenţe sociale, ca nici o altă artă, punînd în joc mari interese morale şi financiare, asigurînd existenţa materială, uneori foarte luxoasă, a foarte numeroşi artişti şi colaboratori administrativi, tehnici, publicişti.

Arătam că această literatură nu reprezintă, în genere, un aport apreciabil pentru promovarea intereselor care ne preocupă. Mai întotdeauna, autorii ei ignorează eforturile făcute în trecut, încercările de sistematizare pe care le-a făcut estetica înaintea lor, criticile temeinice care s-au adus diverselor atitudini ; şi nu fac decît să reia, cu mijloace mult prea reduse, dezbateri de acum clasate, crezînd că descoperă adevăruri eterne, cînd în genere nu fac decît să generalizeze, diletant şi excesiv, fără control teoretic, observaţii empirice, desigur de cele mai adeseori juste, dar fără semnificaţie sau greşit interpretate. Astfel, după cum vom vedea şi mai departe, numeroasa literatură a specialiştilor oferă fragmente şi intenţii de concepţii, care amintesc, rînd pe rînd, fără nici o rigoare ideologică, ori direcţia metafizică, ori cea genetică, socială, psihologică sau raţionalistă a esteticii. Necunoscînd criticile serioase exercitate de atîtea decenii, neştiind că reiau atitudini perimate, ei se pierd în afirmaţii excesive, apodictice. O pildă despre dezorientare am putea-o da, arătînd cît de surprinsă a fost critica teatrală de pretenţiile filosofice rudimentare ale unui actual dramaturg italian.[2] Negreşit că sunt numeroase excepţii, că multe din aceste lucrări uimesc prin perspicacitatea observaţiilor, impresionează prin caracterul lor de autenticitate. Pentru un autor, ele reprezintă, în cazul acesta, un bogat material informativ şi posibilităţi de contribuţie şi verificare remarcabile. Dificultatea este că impun fireşte o concepţie iniţială ideologică, în funcţie de care se face selecţionarea şi polarizarea materialului, dificultate, pentru moment, insolubilă şi căreia ca să evităm inutile, pentru moment, şi lungi dezbateri, noi i-am dat o dezlegare, cel puţin pe jumătate, arbitrară.

Cealaltă categorie de lucrări aparţinînd esteticienilor integraţi filosofiei şi ştiinţelor spiritului, reprezentînd punctul de vedere opus, reprezintă în acelaşi timp şi insuficienţele subsecvente, fără să înlăture, pe de altă parte, impresia unui diletantism, poate mai naiv decît cel al amatorilor, în genere.

Negreşit că atunci cînd, dealtfel destul de rareori, eruditii esteticii coboară la stările de specialitate, ei vin şi cu armura complicată a unei atitudini preconcepute, cu riscurile ei serioase. Din

diversitatea de aspecte și posibilități de considerație pe care le oferă realitatea creației de artă, ei sunt înclinați să aleagă pe cele care corespund exclusiv concepției lor anticipate și să le încorseteze. Dat fiind că întocmai ca și în momentele de viață creațiile de artă sunt susceptibile de o infinitate de considerații, așa cum printr-un punct pot trece un număr infinit de drepte, de multe ori, dintre obiectele preocupărilor impuse, înclină să creadă reale numai pe cele care convin direcției lor.

Această eroare e prelungită și transformată și din pricina naivității lor obișnuite, dezarmante, atunci cînd iau contact cu realitatea. Intimidați de prestigiul mistic al faptului artistic, de presiunea admirației unanime, de disprețul magic al poeților și artiștilor pentru erudiția pedantă, stearpă, insensibili sincer la frumusețe, acești esteticieni, cînd nu se opresc la fapte artistice cu adevărat rudimentare, caută să arate, cu oarecare fală, că și ei înțeleg frumusețea „cea mai ezoterică chiar", că frecventează familiar arta. Și abia atunci apar cu adevărat naivi. Hotărît să arate că el nu ignorează pictura cea mai nouă și neînțeleasă, cutare estetician se fălește cu priceperea lui în pictura impresionistă, tocmai cînd pictura impresionistă, fără ca el să-și mai dea seama, era demodată ori contestată, dizolvată, devenită fapt neutru de istorie artistică. Un alt savant, făcînd o anchetă în lumea autorilor dramatici ca să surprindă misterul inefabil al purei creații artistice, a nimerit, mîndru, tocmai niște industriași ai artei dramatice, e drept, foarte populari și lăudați de critică, dar care nu aveau mai nimic de-a face cu arta, decît o falsă reputație.

Pînă unde poate merge această candoare, în concesiile făcute „realității" erudiților specializați în filosofie, poate fi arătat, de pildă, și din faptul că „Societatea franceză de filosofie" a invitat pe academicianul Paul Valéry [3], poet de înalt prestigiu, dar în esență mediocru, diletant cu emfază meditativă, să țină la sediul ei o conferință despre : *Modul creației sale artistice*. Se înțelege, deci, cît de supus erorii este, în genere, un erudit singular al esteticii și de ce lucrările de specialitate, adică de contact strict cu realitatea, reprezintă, în genere, un aport redus la promovarea dezbaterilor care ne interesează, un aport inoperant.

O soluție mai acceptabilă nu poate veni, după opinia noastră, decît de la vreun autor care, cum se poate întîmpla principial, să unească în personalitatea sa, deopotrivă, o frecvență a ideologiei și dezbaterilor abstracte cu experiența directă a artei dramatice.

Paginile care urmează nu sunt, firește, decît o contribuție parțială, nereprezentînd nici epuizarea literaturii teatrului și cinematografului, nici măcar pretenția de a descoperi tot ce e interesant într-o infinitate de publicații, a căror cercetare îndelungă, din pricina timpului răpit, ar putea anula înseși eventualele des-

coperiri de interes — şi nici, mai ales, o excesivă dezbatere teoretică.

Este o încercare de discernere, de regrupare, de identificare şi polarizare, de interpretare a unei experienţe proprii, care, la rîndul ei, ar putea oferi poate prilej de dezbateri teoretice, care vor însemna, aşa cum se cere în împrejurarea în care e scrisă, un prilej oarecare de progres pentru domeniul abordat : în acest caz îşi va îndeplini cu prisosinţă rostul.

*

Întrebarea e dacă putem găsi un sprijin teoretic la matca unei ştiinţe a Esteticii, înţeleasă ca o explicaţie unitară, sistematizată a domeniului explicaţiilor fundamentale artei. Din păcate, o teorie generală, unanim acceptată, în estetică nu există, cu toate că mai toţi gînditorii mari ai lumii, de pînă acum, au încercat să aducă desluşiri. În privinţa aceasta, sentimentul de îndoială e copleşitor în estetica nouă şi unul dintre reprezentanţii ei cei mai autorizaţi, Max Dessoir, directorul unei reputate publicaţii de specialitate (*Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*) şi preşedintele celor cîteva congrese ale esteticienilor, reproduce cu intenţie, fără îndoială, în fruntea recentului său volum (*Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1929), articolul din 1907, *Scepticismul în Estetică.* El spune : „Rămîne primordial că — lăsînd deoparte ritmul general al vieţii spirituale înconjurătoare — în esenţa Esteticii, sau cel puţin în situaţia ei prezentă, sunt motive temeinice pentru o poziţie sceptică. Acolo unde alţii vor să dovedească decizii definitive, eu nu văd decît posibilităţi întrerupte."

Ştiinţele auxiliare esteticii, pe care s-a contat atît, nu sunt de mare folos, iar rezultatele lor sunt îndoielnice. Ştiinţa literaturii, a artelor plastice, a muzicii şi a etnografiei, de o parte, ca şi filosofia şi psihologia, de cealaltă parte, nu oferă îndestulă bază nici unui fel de dogmatism estetic. Filologii şi eruditii artei pun înainte consideraţii istorice şi biografice îndeosebi, în loc să lămurească, prin analize obiective, structura operelor şi acţiunea elementelor ei. Etnografia, deşi a adunat mult material, nu poate da preocupărilor principiale ale esteticii nici acum şi, probabil, nici în viitor vreun răspuns.

În ceea ce priveşte filosofia, se poate spune mai întîi că disciplina aplicată ei, Istoria Esteticii, ne îndeamnă la modestie. Principiile, care au fost dobîndite cu cele mai felurite împrejurări, au rămas în fond aceleaşi, doar cu prezentarea exterioară schimbată.

În ceea ce priveşte filosofia sistemică însăşi poate înfăţişa două aspecte. Dacă esteticianul consideră principalul filosofiei în epistemologie [4], are de luptat cu sensurile Teoriei Cunoaşterii. Dacă accentul cade pe consideraţia Lumii şi pe concepţia despre Viaţă,

atunci esteticianul are conştiinţa tulburată de justificarea oricărui „Weltanschauung". În asemenea condiţii, sprijinul pe care-l poate da filosofia sistematică nu poate dezarma pe sceptic.

Psihologia şi mai puţin, căci e departe de a da o explicaţie pozitivă care să cuprindă totalitatea cazurilor. Rămîne în drum cel care aşteaptă de la ea să lămurească ce înseamnă, în artă, autenticitatea şi în ce sens ea constituie un semn al unei bune opere.

Dacă e să considerăm Estetica din punct de vedere idealist, ea are de rezolvat principiile aprioric ale Gîndirii estetice ; dacă la baza Artei, ca şi a Religiei, Ştiinţei sau Moralei, stă o necesitate raţională, atunci aceasta trebuie să fie, atît în amănuntele, cît şi în ansamblul ei, în raport cu celelalte direcţii ale „apriori"-ului.

Cine vine de la Viaţă sau Artă spre ştiinţa Esteticii doreşte un adevăr pur şi rotund. În loc de asta, întîlneşte mai mult probleme decît soluţii, ceea ce desigur îl dezamăgeşte. În cele mai importante locuri nimereşte un ireductibil logic. Să-l înşelăm cu dogme ?

Diversitatea intensivă şi extensivă a fenomenelor estetice împiedică aplicarea unei singure metode şi îngreunează formarea unui sistem. Cînd filosofii participă la munca altor ştiinţe prin discuţii metodologice, de obicei, specialiştii nu-i văd cu plăcere şi critică amestecul nechemat al oamenilor care nu sunt destul de la curent cu starea de lucruri şi-i numesc diletanţi incorigibili şi chiar „de profesie". Judecata, de o naivă unilateralitate, totuşi poate sta în picioare. Din păcate, dincolo e o îngrijorătoare exagerare a problemelor metodologice. E puternic înrădăcinată în filosofie convingerea că de soluţia pură a acestor probleme depinde soarta oricărei ştiinţe ; mai întîi cercetătorul să limpezească posibilităţile metodologice şi pe urmă să cerceteze. Istoria ştiinţelor ne învaţă însă că nu e posibil nici un progres dacă activitatea e întreruptă pînă la aplanarea discuţiilor asupra celei mai bune metode. Sfatul pomenit pare tot atît de sprijinitor cît o prescripţie şcolarilor : mai întîi gîndire completă şi pe urmă să înceapă vorbitul. Sau faptul de a impune artistului să nu înceapă o operă pînă nu i-a stabilit complet planul. În realitate, progresul metodei se cîştigă printr-un schimb viu de influenţe tocmai din activitatea individualizată. Deci, scepticismul lui Max Dessoir nu e descurajator, e mai degrabă un scepticism „care să îndemne la monografii pline de zel în cadrul unei Estetici şi al unei ştiinţe generale a Artei".

E ceea ce ne-am propus în lucrarea de faţă, încercînd să expunem un material şi observaţii generale din domeniul spectacolului teatral şi cinematografic, în jurul noţiunii generale de regie

teatrală. Mărturisim însă că scepticismul lui Max Dessoir e de luat în seamă chiar raportat numai la valoarea sistemelor şi preocupărilor teoretice, în genere. Întîi pentru că diversitatea aspectelor în diversitatea teatrală şi cinematografică e atît de mare, cu mult mai mare decît în domeniul celorlalte arte, încît, fără lumina proiectată de cîteva principii generale, orice încercare de orientare e aproape cu neputinţă, chiar cu riscul de a lega soarta întregii cercetări de cariera acestor principii. Avem, dealtfel, impresia că în fiecare din sistemele încercate, aşa cum, cu alte deducţii, remarca însuşi Dessoir, apar cîteva momente statornice, chiar dacă ele sunt felurit deduse şi divergent utilizate. Pe de altă parte, impresia oarecum generală este că în estetica mai nouă domină astăzi ceea ce s-ar numi Estetica fenomenologică, rod al cercetărilor fenomenologice husserliene, ale cărei lumini înseamnă un real progres faţă de trecut. Despre ea, însuşi Dessoir recunoştea, în faţa celui de al doilea congres al esteticienilor de la Berlin în 1924, că e o reală contribuţie. „Prin înlăturarea realităţii faptice — inclusiv a propriului Eu — şi prin păstrarea a ceea ce rămîne ca temei în genere, a „fenomenului“, adică, de pildă, a esenţei sonorităţii sau coloritului, ia naştere o metodă care a adus descrierii analizei obiectelor artistice şi estetice, simplu considerate, bune servicii. Tocmai însă în domeniul nostru apar dificultăţile fenomenologice, căci muzica, de pildă, e atît de legată de scurgerea timpului, care nu aparţine sferei esenţelor, sau în artele plastice, care nu se pot gîndi fără spaţiu şi nici acesta iarăşi nu are a face cu sfera esenţelor.“ (*Op. cit.*, p. 51.)

(*Obiecţii la Dessoir.* Mai întîi, estetica fenomenologică nu se ocupă de esenţa coloritului ori a sonorităţii, şi dacă unii fenomenologi au afirmat aceasta au greşit. Nici coloritul, nici sonoritatea nu sunt esenţiale artei, deci nu de la aceste „esenţe“ se putea aştepta vreo soluţie. În al doilea rînd, faptul că muzica e atît de legată de timp nu dovedeşte deloc că e streină de lumea esenţelor fiindcă timpul e strein de sfera esenţelor. Tot ce există, existînd într-o conştiinţă concretă, e legat de timp, gîndirea însăşi e legată de timp, dar asta nu înseamnă că nu există o „esenţă“ a gîndirii. De asemeni, faptul că artele plastice nu se pot gîndi decît în spaţiu nu exclude o esenţă a formelor. Confuzia lui Max Dessoir stă în identificarea totală a artei muzicii cu timpul şi a artei plastice cu spaţiul.)

E adevărat că la cel de al treilea congres — în 1927 — avea să atenueze şi această recunoaştere. „În privinţa aceasta, chiar estetica fenomenologică — acum preţuită în primul plan — şovăie în consideraţia faptelor, îndreptînd atenţia în parte asupra unei „esenţe“, în parte asupra a „ceva în obiect“, despre a cărui calitate nu poate spune decît puţin, sau nimic, sau foarte contrazicător“. (*Op. cit.*, p. 58).

Pentru lămurirea, cît e cu putință, a șovăirilor noastre teoretice, vom expune totuși această metodă fenomenologică în estetică așa cum apare ea în opera celui mai de seamă reprezentant al mișcării în lucrarea lui de căpetenie, în această privință : M. Geiger, *Zugänge zur Aesthetik*, Neuer Geist Verlag, 1929.

Mai mult chiar, fiindcă lucrarea e a unui bun istoric al esteticii și cuprinde și critica amănunțită a celorlalte puncte de vedere estetice, ne vom ocupa de expunerea ei cît mai larg cu putință. Asta și ca să evităm un procedeu prea obișnuit la noi, pe care-l socotim destul de facil, al compilației, chiar inelegant adesea prin abuzurile pe care le permite, prin suprimarea ghilimelelor și a indicațiilor despre momentele rezumate. Mai ales dacă se adaugă la aceasta și pericolul denaturării originalului prin parafrazările cu intenție de camuflare. Ne vom mărgini să facem observațiile în note separate și, bineînțeles, în obișnuitele considerații de la urmă.

Deci să vedem mai întîi, ceva mai pe larg, ce e „metoda fenomenologică în estetică“ după Geiger.

El e de părere că dacă, prea adesea, discuțiile despre estetică au fost sterile, e din pricină că sub denumirea de Estetică se cuprinde în genere prea mult, cîteva științe eterogene. Trei feluri de științe eterogene se cuprind, așadar, sub această denumire :

1) Estetica, știință autonomă
2) Estetica, disciplină filosofică
3) Estetica, domeniu de aplicare al altor științe.

Dintre acestea, estetica filosofică a umbrit pe toate celelalte, mai ales în veacul trecut, cînd pentru Herder, Schelling, Hegel, Schopenhauer și Ed. v. Hartmann nici nu încăpea discuție asupra caracterului filosofic al Esteticii. Prăbușirea sistemului lui Hegel a înlesnit rolul conducător esteticii psihologice a lui Fechner. Acum amîndouă însă trebuie să cedeze pasul științei Esteticii Autonome. Momentul esențial al acestei noi științe este *valoarea estetică*. Valoare estetică (sau nevaloare) nu dobîndesc obiectele ca atare, ci numai întru cît pot fi considerate ca *fenomene*. Nu blocul de marmoră real are însemnătate estetică, nici sunetele fizice, nici vîrsta actriței, ci numai ceea ce oferă ca reprezentare (punct slab la Geiger, cred eu).

Prin urmare, nu obiectivitatea reală, ci obiectivitatea fenomenală interesează. Această obiectivitate fenomenală nu e simplă aparență, iluzie, cum a susținut, e adevărat, un curent estetic. Simpla iluzie nu e domeniul esteticii, care nu are a se ocupa de adevăr și aparență, iar irealitatea estetică este *reprezentare*.

E necesar să precizăm că înțelesul cuvîntului *fenomen*, pe care l-am păstrat ca și ceilalți traducători români ai cuvîntului,

are în limba germană un alt înțeles decît în cea românească. În românește, el corespunde întocmai acelui *Phänomen* pe care Kant îl opune lucrului în sine. În estetica nouă el are un alt sens, cu totul deosebit, care devine aici realitate, capătă existență materială care nu este iluzie, ci *esență obiectivă*.

Greșeala esteticii psihologice era că ea socotea un tablou, de pildă, drept un complex de reprezentații, adică un ansamblu de culori, forme, asociații și contopiri de impresii. Cu asemenea concepții ea era în afară de poziția fenomenologică.

Încă un exemplu însă de poziție antifenomenologică este necesar. Astfel, estetica s-a preocupat foarte mult de actul *trăirii*. Dar actul trăirii în sine este eteronom realității estetice, căci nu e nici o precizare dacă, după Aristotel, arătăm că tragedia provoacă milă și groază și prin asta purifică pasiunile, căci nu explicăm esența fulgerului arătînd numai că el provoacă sentimentul de neliniște și groază.

E necesar să trecem la însăși analiza fenomenelor, *obiectelor artistice*, în afară de aspectul lor fizic sau de reacțiile subiective.

Desigur că nu se poate neglija — ar fi o mare greșeală — nici reacția emoțională, nici procesul creației artistice. Studiul lor este, dimpotrivă, extrem de interesant, dar el poate fi făcut numai de o Estetică anume, domeniu de aplicație a psihologiei. (Dealtfel, Geiger însuși a dat încă din 1913, în *Jahr. für Philosophie und phänomenologische Forshung*, un studiu despre emoția estetică : *Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses*).

Istoricul artei analizează clinul draperiei, expresia și figura madonei, istoria muzicii se ocupă de cum e construită o operă simfonică. Doar atît. Estetica însă nu se preocupă de soarta obiectelor artistice singulare, ci *de esența, de structura lor în genere*. De principiile lor generale, de temeiul lor.

Dar cum poate să treacă Estetica de la analiza obiectelor la descoperirea structurilor comune și a principiilor-legi ? Mai întîi, acea metodă „din sus", care caută să deducă dintr-un principiu suprem aplicații, ca, de pildă, din principiul : „Arta este imitație" sau „Valoarea estetică înseamnă unitate în complexitate", e azi cu totul părăsită. La fel cealaltă „din jos" (empirică — experimentală — genetică — psihologică), din pricină că nu e posibilă fără o prealabilă orientare teoretică.

Este deci necesar ca, dintr-o operă de artă, să găsim Esența dramei. „Trebuie să fie posibil ca din analiza unei opere, așa cum o practică istoria artei, să iasă, în același timp, probabilitatea să se extragă din opera individuală unică *generalul*, esența generală a Tragicului. Și chiar așa e cazul. Așa cum geometrul care stabilește, într-un anume caz, în ce unghi se întretaie două drepte, dar poate chiar din acest exemplu unic să înțeleagă principiul general, că două linii drepte nu se pot intersecta decît într-un

singur punct, tot așa opera de artă individuală „devine transparentă".

Întîia caracteristică a metodei fenomenologice e, deci, că ea nu se ocupă decît de fenomene, a doua, că nu se ocupă de condițiile întîmplătoare și individuale, ci caută să surprindă fenomenele în momentul lor esențial. A treia : ea nu procedează nici deductiv, nici inductiv, ci prin *intuiție*.

S-a reproșat metodei că oferă, „în loc de cercetare, Intuiție ; în locul cunoștințelor, Intuiție ; în locul argumentelor, Intuiție", dar pe nedrept, căci ea pretinde nu contemplare superficială, ci *analiză*. Aci, firește, cazul e mai complex decît în exemplul cu liniile drepte care se întretaie. Chiar așa de simplu nu este. „E nevoie, de pildă, ca prin muncă înceată, obositoare să se scoată analitic dintr-o operă momentele care constituie Tragicul. Întîmplarea dramatică va fi variată mintal, ca să descopere momentele esențiale ale tragicului. Va trebui cercetat și dedus tragicul în alte timpuri, la alte popoare, în devenirea lor istorică și chiar în natură ca să putem prinde momentele esențiale ale Tragicului. Cine analizează numai o singură operă sau opera unui singur autor, neglijînd alți artiști și alte timpuri, riscă să ia ceea ce e întîmplător și al momentului drept Esențial și general valabil." Această luare în considerare a factorilor istorici e însă pur negativă. Ea are de scop să ne facă să evităm greșelile, prin lărgirea bazei istorice. Principial, analiza singulară e sigură și fără echivoc, fără considerație pentru dezvoltarea istorică. Asta înseamnă „că așa cum etern aceeași Esență a triunghiului se concretizează în diverse triunghiuri de mărimi deosebite ca laturi, tot așa esența tragicului e concretizată în diverse forme la Sofocle, Shakespeare, Racine, Schiller etc.".

Ideea platoniciană (subliniază Geiger) este nașul acestei concepții. Și la Platon, ca și în fenomenologie, modelul a fost matematica prin conceptele ei istorice. E precizat de asemeni că Esența nu e statică, dimpotrivă, e supusă evoluției. „E deci necesar ca ideea platoniciană să se înmlădieze cu puțin adaos în spiritul hegelian". Metoda fenomenologică mai presupune de asemeni cultură, talent și activitate proprie, căci altfel e greu de menținut analiza în domeniul pur al formelor.

O altă caracteristică a metodei e că nu există *criterii obiective* pentru adevărul (justețea) rezultatelor găsite. Asta nu înseamnă că e subiectivă, ci numai că nu poate constrînge pe cei care o contrazic. Pentru cei ce nu înțeleg, nu au ochi, nu e nimic de făcut... Metoda fenomenologică e „o metodă aristocratică".

Prin urmare, Estetica fenomenologică stă oarecum la mijloc între cea „din sus" și cea „din jos". Cu cea din urmă are comună observația pătrunzătoare și descrierea neconstructivă a faptului. Dar acest fapt nu e conținutul observației întîmplătoare,

ci esenţa. Şi prin aceasta metoda se apropie de estetica „din sus". Aceasta însă generalizează prea grăbit şi principii ca „arta e imitaţie" sau „unitatea în diversitate", de pildă, lasă pe dinafară multe momente ale artei.

Nici metoda fenomenologică nu renunţă la sistem, nu porneşte însă de la el. În orice artă şi orice domeniu al naturii trebuie căutate momentele de valoare şi formele lor esenţiale şi trebuie arătat că ele se repetă în anume condiţii, după felul şi structura operei. Ceea ce poate realiza, ca ultim efort, Estetica autonomă e ca să poată cuprinde întregul domeniu estetic cu ajutorul unui număr de principii de valoare. Raportul dintre Estetica filosofică şi Estetica autonomă poate fi socotit analog cu cel dintre filosofia naturii şi ştiinţa naturii. Ştiinţele naturale presupun existenţa naturii exterioare şi caută legile. Filosofia naturii discută această existenţă însăşi.

La fel estetica, ştiinţă autonomă faţă de estetica filosofică. Nu discută ca aceasta existenţa valorii estetice, ci o presupune. Platon vede în frumos oglindirea valorilor suprapămîntene, Schelling — o reprezentare a infinitului în infinit, aşa cum Kant compara valoarea estetică cu celelalte valori ale bunului şi ale plăcutului, stabilindu-i poziţia filosofică.

Poate că metoda fenomenologică va avea ultimul cuvînt în aceste probleme filosofico-estetice, dar e desigur un ajutor folositor pentru cîteva indispensabile preliminarii. Astfel, valoarea estetică şi obiectul estetic sunt fenomene, iar estetica autonomă le consideră ca atare. Dar pot fi socotite ca fenomene şi în funcţie de Eu, în sensul că e un Eu care se opune pe pînza peisajului, că e un Eu care scoate tragicul din el însuşi ca să-l puie în întîmplarea dramatică.

Să luăm drept pildă relaţia dintre cuvînt şi semnificaţie. Cuvîntul are o semnificaţie. Dar el se reflectă şi în fenomen, independent de Eu, într-atît întrucît există un Eu, care împrumută cuvîntului semnificaţia lui şi atunci se creează acea fuziune care este raportul de la cuvînt la semnificaţie. Astfel e posibil, pe de o parte, să ne interesăm de actul care creează prin Eu relaţie (în exemplul dat, deci pentru actul care dă conţinut) şi să-l analizăm ca atare. Dar chiar la acele cercetări ale Actelor şi Funcţiunilor în care Eul construieşte lumea estetică, nu e vorba de fapte întîmplător individuale (în exemplul nostru, omul întîmplător a legat de acest cuvînt această semnificaţie), ci e vorba despre actele esenţialmente necesare prin care cuvîntul ajunge în general la semnificaţie. Asemenea probleme constitutive nu se pot lămuri însă prin metoda fenomenologică, ci aparţin domeniului esteticii filosofice. Pe de altă parte, de cîte ori vor veni în discuţie întrebări despre realitatea însăşi, intră în discuţie alte discipline, căci metoda fenomenologică nu se ocupă decît de fenomene.

Ca răspuns preocupărilor psihologice și continuelor analize ale reacției estetice interioare, adică ale unei concentrări interioare, el opune ideea unei concentrări exterioare. „Sentimentalitatea este exemplul tipic al trăirii în concentrarea interioară", după Geiger. Un sentimental străbate un peisaj crepuscular și se lasă cuprins de vraja lui. Se bucură de zarea îndepărtată, de aerul mirositor, luminos, de culorile estompate, și totuși limpezi. Numai că aceste amănunte caracteristice nu-i vin ca atare în conștiință. Sentimentalul nu se preocupă de peisaj ca atare. Îl privește, dar nu-l vede, încît abia observă satul și albastrul munților în depărtare. Nu se concentrează, cu atenție, asupra peisajului, și trăiește doar emoțiile provocate de el.

Aceasta e o concentrare interioară, adică o trăire a psihologicului ca atare și a tuturor „asociațiilor" sentimentale pe care le poate provoca opera de artă. Este o atitudine diletantă, care ia opera de artă numai ca punct de plecare pentru emoții directe, am zice noi, neprelucrate de conștiința de artă, sau cu o diletantă conștiință a valorii, așa cum cineva care ar citi *Oedip* ar trăi numai sentimentele de tragic pe care le provoacă nenorocirile unui om, care în *Macbeth* ar fi indignat împotriva mișeliei omenești și ar triumfa cu justiția imanentă, care într-o poezie patriotică e zguduit de amenințările dușmanului. S-ar putea adăuga, ceea ce Geiger nu deosebește cu suficientă subtilitate, că diletantul este cel care prețuiește cu exces (sau cel puțin cu neîndreptățire), în opera de artă, sentimentele pe care le încearcă. În greșeala aceasta cade nu numai publicul obișnuit, nu numai estetica psihologică, prin însăși necesitatea ei interioară, dar cad o mulțime de eseiști și critici care se pierd într-un exces de analiză cu privire nu numai la senzațiile asociate, ci la cele directe, „armonia și muzicalitatea" unor mari poeți, liniștea și lumina unui colorit, unei melodii etc.

Geiger precizează (dealtfel totuși nu e aici cazul Vianu ?) că atitudinea eului față de ceea ce simte nu trebuie să fie ca o reflexie asupra sentimentului, ca o atitudine interioară lui, o reflexie care-și face din sentiment obiect (armonia eminesciană etc.), ci e simultană cu sentimentul.

Notă: E interesant că un estetician francez, teoreticianul unei estetici ca *Știința fenomenelor* și care socoate arta ca o funcție „skeulogică" (creatoare de forme) (E. Souriau, *L'avenir de l'Esthétique*, Ed. Alcan, 1929), ajunge la aceleași concluzii categorice și la un exemplu pe care-l cităm pentru limpezimea lui: „Am spune mai curînd că această atitudine, nu de gustare, ci de studiu în prezența formelor, e chiar aceea care deosebește pe artist de ceilalți oameni, de cei care n-au sensibilitate estetică. Cine nu și-a fixat privirea asupra conturului înflăcărat al unui

jăratec în vatră sau asupra jocului de verde şi aur al unui frunziş proiectat pe cer cu ideea nu de a se încînta şi de a se complace, ci de a cunoaşte, poate fi un spirit delicat, sensibil, amic al frumosului, dar nu un artist."

Dimpotrivă, avem de-a face cu o concentrare exterioară atunci cînd luarea noastră aminte se îndreaptă asupra peisajului, nu asupra simţirii noastre proprii.

„Nu încape îndoială că numai concentrarea exterioară este o atitudine estetică, căci numai ea permite o înţelegere a operei de artă în valorile ei, în caracterele structurii ei esenţiale".

Dacă arta nu ar avea altă funcţiune decît ca mijloc de excitare, atunci ar cădea în categoria excitantelor — la un loc cu vinul şi haşişul. De acord cu Hanslik, Geiger denunţă „orgiile" de trăire pe care le provoacă „diletanţilor" muzica. Estetica psihologică a ridicat oarecum la rang de doctrină gustarea diletantă a artei şi aci a fost marea ei greşeală.

Dar Geiger înţelege să ia atitudine şi împotriva unui intelectualism estetic exclusiv, care s-ar ocupa numai de structura (tehnică) a operei de artă. „Adevărata trăire artistică ţine calea de mijloc între sentimentalismul pur şi intelectualismul pur" (*op. cit.*, p. 37). Pericolul intelectualismului pur „priveşte dealtfel mai mult pe istoricul artei care înclină să confunde ştiinţa lui cu valorile, pe purtătorul de valori cu realizarea de valori, decît pe spectatorul care ia drept criteriu exactitatea reprezentării. Trăirea estetică a operei de artă înseamnă o activă jalonare internă a construcţiei operei, o prelucrare mutuală, o întovărăşire a structurii.

Ca premergător al concentrării exterioare poate fi socotit Konrad Fiedler, care a analizat prelucrarea spirituală în trăirea estetică considerînd-o ca proces de cunoaştere, analog cunoaşterii ştiinţifice. El a lăsat trăirii naturale gustarea pasivă, iar prelucrarea a lăsat-o trăirii artistice, „o diviziune care nu e potrivită", adaugă Geiger (pe care noi însă o găsim extrem de justă), „căci a dat întregii concepţii un temei filosofic care e plin de prejudecăţi pozitiviste". Oricum e cel care a deschis o breşă în estetica antimetafizică.

Diletantismul e pe deasupra periculos pentru că strică dispoziţiile bune ale tineretului, seducîndu-l cu o teorie sentimentală şi ieftină. Estetica autonomă alege, de fapt, o cale de mijloc între cea metafizică de origine platoniciană şi cea de mijloc pentru care estetic era pînă şi mirosul de bălegar, care, zicea Fechner, place săteanului gospodar. Să învingem acel diletantism din noi, care — ca un ecou greşit înţeles al romantismului — a otrăvit emotivitatea estetică.

Geiger deosebeşte două feluri de reacţiuni ale artei : superficiale şi adînci.

Cea dintîi e o reacţiune de *amuzament*. Ne amuză o farsă ori o revistă. Nu sunt atinse decît straturile de deasupra ale Eului. La fel plăcerea provocată de emoţia unei drame senzaţionale, superficiala încordare provocată de un roman de aventuri. Greşeala esteticii psihologice şi genetice e că a pus la temelia artei desfătarea şi plăcerea. Nu plăcerea, ci fericirea este scopul artei, în sensul şi aşa cum dorea antichitatea fericirea, cu excepţia lui Epicur. Helvetius, Bentham, John Stuart Mill au făcut greşeala să asimileze plăcerea cu fericirea. Eudemonismul lor vedea aci numai o deosebire de grad. Dar rădăcinile fericirii merg mai adînc decît ale plăcerii, căci privesc complexitatea Eului. Fericirea este o stare personală, plăcerea este învăluirea, „voalul" unei singure întîmplări. „Plăcerea este o reacţiune a sferelor vitale: excitarea şi încordarea la joc, plăcerea la masă, voluptatea simţurilor, plăcerea la excitarea corporală şi sufletească rămîn în vital, sunt reacţii de plăcere care sunt deopotrivă comune oamenilor şi animalelor. Pe cînd emoţia artistică cuprinde *persoana*, sferele Eului adînc şi se ridică astfel din stratul plăcerii. Pe cînd plăcerea urmează unei excitări, emoţia artistică nu urmează niciodată unei excitări" (*op. cit.*, p. 55). Efectul adînc al artei este corelatul subiectiv al *valorii* operei de artă. Nimeni nu crede că a juca cărţi şi a vîna sunt fenomene de artă, cu toate că plăcerea, pe care acestea o provoacă, stă pe aceeaşi treaptă cu desfătarea prin vodevil şi prin romanele detective. Chiar dacă într-o glumă, într-o şansonetă ar putea să existe oarecari valori artistice, ele nu se pot compara cu acelea din *Don Quijote* sau ale unui lied de Schubert.

Nu trebuie să se comită însă o mare greşeală crezîndu-se că dacă reacţiile vitale singure sunt extraestetice, în chiar cuprinsul artei ele ar putea fi dăunătoare. Intră aci în funcţie acel principiu *sintetic-psihologic*, care priveşte domenii foarte variate: oriunde sună acesta, se contopesc efecte psihice, de sursă diferită, rezultatul nu e simpla adiţiune. Astfel, de pildă faptul sexual, deşi face parte din sfera vitală, nu atinge Eul. Dar cînd dorinţei pur sexuale i se adaugă momentul iubirii psihice, ea nu este atenuată, ci adesea e sporită şi adîncită. Şi dimpotrivă, alteori, sexualul dă raportului sufletesc-uman o stringenţă, o adîncime şi o interiorizare pe care raportul pur sufletesc rar le atinge altfel.

În domeniul artei, la fel, în raportul dintre momentele *vitale* şi *personale*. Tulburarea provocată de o tragedie e poate de o mai mică intensitate decît cea provocată de o luptă de gladiatori. Dar e mai adîncită, ridicată în alte sfere, înnobilată.

Opera de artă desăvîrşită nu vorbeşte numai *persoanei* sufletesc spirituale, vorbeşte unităţii: *persoană-viaţă*, cînd această unitate este în echilibru. Cînd unitatea nu e în echilibru, suntem în afară de estetic. „Astfel e străină de artă acea vitalitate simplu

surescitată, pe care în epoca „Sturm und Drang" tineretul o lua drept genialitate" (şi cum, am adăuga noi, credea „noua generaţie" românească de după război), „căci unde e adîncime fără vitalitate e pericol de academism, dar unde e vitalitate simplă ameninţă de aproape superficialitatea".

Prin urmare, e fals principiul simplist al evoluţioniştilor (Spencer, Konrad Lange) că „arta e joc". Plăcerea jocului este totdeauna plăcere superficială. Plăcerea surescitării (pornirile), plăcerea propriei activităţi (virtuozitatea în joc), activitatea fanteziei (ghicitori, jocuri de fantezie), încordare şi aşteptare (jocuri de noroc).

În adevărata artă, nu e doar Eul pus în mişcare prin „excitaţii" sau activează singur prin autoexcitaţie, ci, dimpotrivă, Eul îmbrăţişează valori estetice, care, la rîndul lor, îl pătrund adînc şi-l fac fericit.

*

Dacă, pe de altă parte, e să analizăm însemnătatea psihică a artei, va trebui să precizăm care sunt efectele *autonome* ale operei de artă. Fireşte că nu ne vom pierde în consideraţii genetice. Originea artei poate fi religioasă, magică, ornamentativă (din motive sexuale), poate fi jocul sau exerciţiul muncii (la care am adăuga noi îndemnul la luptă), ar putea explica motivele iniţiale, în orice caz, nu aceste efecte mai sunt urmărite astăzi de către cei care frecventează arta. Astăzi operele sunt preţuite pentru emoţia pur estetică. E adevărat că numai din veacul trecut s-a ajuns la această deosebire. Numai de 100 şi ceva de ani încoace s-au scos tablourile din altare, de pe pereţii pe care erau doar podoabe, ca să fie adunate în muzee, numai de atunci încoace au fost mutate concertele de la tribunele bisericilor şi din sălile festive ale nobililor în săli de concerte publice. Şi — nemaipomenit în acele timpuri — Domul însuşi, la a cărui construcţie participaseră intenţii religioase şi artistice deopotrivă, devine acum obiect de consideraţii pur artistice.

(E de remarcat, credem noi, că în această transformare, în această publicitate a artei în muzee şi la concerte este o concesie făcută cerinţelor democratice ale veacului.)

Dar înaintea unei afirmaţii proprii, autorul de care ne ocupăm preferă să facă o serie de refutaţii teoretice pe care în interesul problemelor ce ne preocupă le reţinem şi le redăm şi noi.

Nu crede că arta are de scop să elibereze pe om de cotidian, să-l înalţe deasupra preocupărilor de toate zilele, căci ar fi o funcţie *pur negativă*.

Respinge de asemenea tema nietzscheniană (expusă în *Geburt der Tragödie*) că „Arta ar fi mîntuire". „Nu o mîntuire de necazu-

rile cotidiene, spune Nietzsche, ci o mîntuire a suferinței adînci și ultime". „În artă se mîntuiește voința dintîi, însăși, de suferința ei: asta e justificarea metafizică a artei". Această concepție lasă însă, cu toată frumusețea ei, tocmai specificul artei la o parte. Naște întrebarea: e rezonabil să se vorbească despre adîncimea reacției operei de artă? E numai o singură reacție adîncă? Nu e mai bine să fie folosit pluralul? E necesar să arătăm „că reacțiile adînci ale artei, aparent atît de deosebite, se bazează doar pe contopirea cîtorva, puține, momente fundamentale, că *sinteza cîtorva reacții, mai puțin principiale, dă naștere unui mozaic de reacții adînci, felurite*". Și încă una: chiar aceste momente fundamentale, care, ca momente de valoare, nu se sprijină pe obiect, ba, în parte, se contrazic între ele, au totuși ceva comun. Că acțiunea lor asupra Eului cade în același punct, că, în cele din urmă, toate reacțiile adînci, sufletești, venite din laturi diferite, coroborează la o acțiune comună.

Ar fi greu de urmărit aceste teze în toate direcțiile, e de ajuns însă să reținem cîteva doar din aceste momente de valoare, care se întind în toate domeniile artei, și să ne întrebăm, la fiecare în parte, în ce constă efectul specific, dacă acesta e, apoi, în legătură cu alte momente estetice.

Diferite valori artistice și estetice se împart după conținutul lor de valoare în trei grupe care se pot eticheta ca: a) *formale*, b) *imitative*, c) *cu conținut pozitiv*.

Valori formale

Principiul eurhytmiei care înseamnă actele de simetrie și armonie, ritm și echilibru, proporție și unitate în diversitate.

Acest principiu are o triplă însemnătate. Întîi, de a pune ordine. „Eurhytmia e o funcție care organizează, stabilește ordinea — aceasta e întîia ei însemnătate estetică". „E o greșeală să se creadă, cum se face de obicei, că repetiția, nu funcția care o execută, ar avea valoare estetică."

Însemnătatea ordinei ritmice e apoi că prin aceasta, dintr-un corp străin, materialul ordonat e transformat într-un material dominat de Eu.

E drept că această funcție nu este exclusiv artistică. E comună și cunoașterii, și trăirii artistice. Numai că, în vreme ce cunoașterea, ca să stăpînească lumea, folosește conceptul, arta folosește apercepția intuitivă. Cu toată această deosebire, principiile de subjugare a lumii obiectelor sunt aceleași. Și la înstăpînirea prin cunoaștere, ordinea, organizarea, ritmizarea joacă un rol principal.

De unde provin temeiurile acestui sentiment de *fericire* pe care îl dă înstăpînirea artistică și cognoscitivă asupra lucrurilor?

Moda ne-ar face să admitem formula lui Nietzsche : voința de putere... *e o afirmare a Eului.* Dar această formulă e prea cuprinzătoare : intră în ea spiritele orgolioase, dominatori gata să umilească, isterici care-și impun capriciile. În orice „voință de putere", accentul cade pe Eul fizic, egotist. Pe cîtă vreme, cunoașterea și actul estetic sunt o eliberare de sub tirania Eului egotist, un fel de dăruire obiectului dominat.

În artă îndeosebi : aplicarea înseamnă o dizolvare a Eului egotist, dar nu o dizolvare a Eului însuși, care tocmai prin eliberarea de egotist devine și mai puternic, stăpînește mai intens. Deci, ordinea e necesară ca prin intenție, prin organizare și rutinare să poată pătrunde *cît mai mult, în cît mai unitară cuprindere.*

Dar *pătrunderea* obiectului, stăpînirea lui prin Eu să fie ultimul scop al ordinii eurhytmice ? Atunci prin ce s-ar deosebi cunoașterea intelectuală de intuiția estetică ? (Dar eu nu cred că există o „cunoaștere intelectuală", C. P.)

Dacă ar avea același scop, atunci intuiția estetică ar fi o rivală favorizată, căci ar da o reacție „mai directă, mai curată, mai fără frecături" decît în conceptulitatea cunoașterii intelectuale.

Nu e așa : intelectualismul irațional (atît de invocat după război de curentele mistice — C. P.) e tot atît de greșit ca și raționalismul intelectual din veacul al XVIII-lea, care vedea în intuiția estetică o cunoaștere mai confuză, mai încîlcită și, deci, mai puțin desăvîrșită. Chiar dacă s-ar socoti contemplarea ca pătrundere a obiectului, o cunoaștere, totuși se deosebesc prin scop, intenție și însemnătate, cunoașterea estetică și cunoașterea conceptuală, între ele.

Deosebirea esențială este că a „ști despre" poate sau nu să influențeze „existența" Eului, substanța Eului. Cînd citim în gazetă despre moartea unui X nu înseamnă pentru noi, deși-l cunoaștem, același lucru ca pentru familia lui. (Dar familia lui e și interesată sentimental.)

Deci, avem într-o parte *cunoașterea intelectuală*, iar pe de alta, *cunoașterea existențială.*

Pentru intuiția estetică, stăpînirea obiectului, prin pătrundere și contemplare, e numai mijloc spre scop. Obiectul estetic trebuie să aibă însemnătatea subiectivă, să tulbure existența Eului, trebuie trăit, nu numai știut.

Dacă Eurhytmia era o *valoare formală*, prin funcția de ordine, ea are însă și o însemnătate proprie, căci : armonie, unitate, echilibru sunt cele mai adînci tendințe ale Eului (aceasta e o afirmare oarecum metafizică. Pînă aci, Geiger a făcut sau formalism, sau psihologism, sau metafizică — C. P.). Unitatea dintre obiectul aflat (nu numai în sensul de cunoaștere, ci de obiect *trăit*) cu condițiile existențiale ale Eului nostru scoate acest Eu din domeniul existenței haotice și-l transportă în acela mai adînc, al

eurhytmiei. Prin aceasta, eurhytmia, din valoare pur formală, devine o valoare cu *conținut pozitiv* (Proust este eurhytmic ? Dar abuzurile ? Eurhytmia nu e specifică — C. P.)

*

Cu înțelegerea intuiției estetice, ca un mijloc de a face ca obiectul să aibă *însemnătate existențială*, atingem cel mai adînc punct al Esteticului. Toate celelalte momente diferite converg aici. (Nu-i asta o definire a tragicului, a fulgerului prin efectele lui ? — C. P.) Asta n-a observat-o estetica psihologico-empirică. Temeiul reacției estetice nu stă în producerea de reacții singulare, ci în acțiunea care ajunge mai adînc, pînă la subiect însuși, pînă la Existența lui, pînă la Substanța lui, la Realitatea lui. Chiar expresia „Erleben", care în mod obișnuit are două sensuri, unul neutru și altul accentuat, trebuie luată în cel din urmă, adică „Erleben" este ajungerea la sferele existențiale ale Eului.

Valorile imitative

Apare aci din nou mult discutata teorie a imitației în artă, așa cum a apărut în fiecare veac, căci deși toate loviturile i se cuvin, totuși nu a fost niciodată lovită în plin. I se reproșează că după ea fotografia ar fi cea mai autentică operă de artă, că dacă se potrivește plasticii și literaturii, nu se potrivește arhitecturii, muzicii, ornamentației, dansului. Încă n-ar fi prea grav. Dar ea nici măcar în domeniul plasticii, de pildă, nu poate explica suficient nici arta egipteană, nici cea grecească, nici Renașterea, nici Barocul.

Și totuși, atît cît ajunge teoria imitației în artă, are un moment de artă prin *reproducerea ca atare*, căci reproducerea are o putere pe care n-o are realitatea niciodată, anume capacitatea de a reda modelul în plinătatea lui și să facă trăit „Sein"-ul calitativ mai *curat* decît ar putea s-o facă realitatea, chiar cînd renunță la conținutul formal, la alegerea *obiectului*, la alegerea sau concepția artistică. Chiar fotografiei i se potrivește această afirmație. În poezie e de remarcat că nu mai poate fi vorba de reproducere, ci de redare, dar valoarea imitativă persistă. Nu se poate susține că poezia trebuie să fie „imitativă", căci ar fi totdeauna inferioară culturii, care este intuitivă. Trebuie înțeles însă că poezia este intuitivă în sensul că ne aduce pe noi în stare să contemplăm și să trăim intens atît situația exterioară, cît și pe cea inferioară (dar — zic eu — teatrul ?). În realitate, imitația obiectului (Sein) ar trebui să dea și să reproducă esența obiectului.

Direcțiile de artă idealiste au falsificat „der Schlichten" — concept al esenței. Ele înțeleg prin reprezentarea esenței corpu-

lui omenesc reprezentarea acelui corp care corespunde mai bine *ideii* de corp omenesc, care *nu se depărtează de normalul corpului omenesc*, aceea ce întrupează mai curat Tipul omenesc.

Greşeşte întîi, pentru că asemenea concepţie nu se potriveşte decît artei, care socoate esenţa drept idee, iar ideea drept ideal, adică artei greceşti. În al doilea rînd, confundă Esenţa cu esenţa unei specii, topeşte individualul în general.

Apare adevărata valoare însă acolo unde prin individual apare Esenţa, aşa ca la marii artişti. N-are rost să caut esenţialul în tipul comun. Fiecare obiect îşi are esenţa lui.

În orice caz, al doilea moment de valoare imitativă înseamnă *reprezentarea esenţială* dincolo de simpla redare a obiectului (Taine ?). În orice redare trebuie să apară nu numai esenţa individului, dar însăşi Esenţa lumii (*op. cit.*, p. 95).

*

Care e semnificaţia sufletească a Esenţei în opera de artă ? O dublă semnificaţie : una *formală* (analogă principiilor ritmice), pe de altă parte, alta de *conţinut* (care stă pe aceeaşi linie cu principiul reproducerii).

Esenţa intuiţională are aceeaşi funcţie psihică, în această privinţă, ca Esenţa conceptuală pentru cunoaştere. Într-un portret artistic, trăsătura particulară a feţei este abstrasă, ridicată din incidentalul ei (întîmplător) şi prin asta devine plină de sens, dominantă, transparentă.

Prin simetrie şi ordine, obiectul e prins din faţă şi din afară, iar prin concursul Esenţei, îl prindem din interior, îl căutăm dinapoi, în fundamentul lui.

Încă un pas mai departe duce asemănarea dintre percepţia euritmică şi percepţia prin esenţă în trăirea estetică. Cum în percepţia euritmică, încordarea dintre funcţiile contrare ale Eului provoacă o parte din dinamica trăirii, la fel şi dincoace, la percepţia prin esenţă. Numai că acţiunea decisivă în încordare este altfel orientată. La euritmie încordarea era între străinătatea obiectului şi acceptarea lui în Eu, între dăruirea Eului egotist către obiect şi afirmarea Eului în prim-plan — dincoace, la percepţia prin esenţă, încordarea este între Simplul individual şi Esenţial.

Dacă s-ar conveni că se poate domina, cu ajutorul esenţei unui om, în portret, trăsăturile individuale, în aşa măsură ca să le facem aperceptive, atunci tot accentul ar cădea pe *subordonare şi încorporare* şi n-ar mai fi vorba atunci decît că Intuiţia estetică e o formă a cunoaşterii individualului prin general, ca la cunoaşterea principială.

Intuiţia estetică e o simplă formă a cunoaşterii individualului prin general, ca la cunoaşterea principială, numai că deosebirea

constă față de cunoașterea principială, că nu subordonarea individului la general e în primul plan, și astfel, prin aceasta, individualul își pierde valoarea proprie, ci că, tocmai dimpotrivă, în viața estetică, prin legătura dintre amîndouă momentele, amîndouă se înalță și amîndouă se accentuează. Asta este caracteristic. Două dintre ultimele tendințe de valoare ale vieții noastre spirituale își capătă unitatea : tendința către individual și tendința către general, către esențial (*op. cit.*, p. 97). Ne abandonăm individualului, dar îl dominăm prin esență.

În această privință, se impune și mai mult comparația cu *cunoașterea istorică ;* individualul își păstrează individualitatea, e același obiect, și totuși, e important numai întrucît apare în el o Evoluție generală.

Prin urmare, reprezentarea esenței, pe lîngă însemnătatea formală, de a unifica trăsăturile particulare și de a face Lumea limpede, are încă una mai importantă, de conținut : *Esența însăși are valoare, merită să fie reprezentată și intuită.*

Reproducerea Existenței (Sein) și redarea Esenței aparțin domeniului imitației. Chiar Esența e lucru.

Rolul artistului e să scoată la iveală, în trăire, Cunoscutul neexistențial ; el ascute auzul ; ochii noștri mediocri se limpezesc prin el. La redarea Esenței dăinuie pentru artist o problemă mai importantă : nu oricui îi e dat să vadă măcar Esența lucrurilor. El trebuie să o scoată din ceața simplului Intențional — ochii noștri sunt orbi, artistul trebuie să ni-i deschidă. Oameni, lucruri, situații, care ne sunt de mult cunoscute, ne apar ca noi, și totuși familiare cînd artistul le dă viață și ne face să le trăim. Orice artist descoperă altă latură a Esenței lucrurilor.

E de reținut că același mod de a privi lucrurile apare adeseori în istoria estetică în opoziție cu opinia comună, care socoate că toată lumea vede realitatea, dar nu o pot exprima decît artiștii. E însă, fără îndoială, un moment esențial în artă, îl vom folosi ca punct de plecare în capitolele următoare și ne vom referi permanent la el, și de aceea, dîndu-i spațiu, vom arăta mai jos cum e interpretat, cu finețe și adîncime, de cîțiva gînditori de seamă.

„Oricît ar părea de minunată lumea oamenilor, domnește totuși un soi de acord mărginit despre ceea ce ei numesc realitate. E ca și cînd s-ar realiza, într-o anumită uniformizare, acel proces care, începînd de la aceleași începuturi, mergînd pe aceleași drumuri, ar ajunge la aceleași rezultate. S-a format un capitol anumit de reprezentații, la care participă toată lumea, cu care toți convin în aceeași măsură, ale cărui elemente toate poartă acea pecete, la fel cunoscută și recunoscută de toți. Cît de anchilozat apare procesul în care exteriorul se ivește în conștiința oamenilor. Creațiile, care iau naștere în și pentru om, îi apar ca independente de el însuși, neschimbătoare și exercită asupra lui o constrîngere de care

el se eliberează cu atît mai puţin, cu cît nici nu are conştiinţa acestei constrîngeri."

Aceasta e lumea care formează obiectul naturalismului modern (articolul e conceput în 1881), neartistic, căruia i se opune un realism superior.

„Firilor înzestrate cu adevărat artisticeşte, lumea nu le apare însă ca o carte de imagini, aşa cum apare în conştiinţele comune, pentru care a o cunoaşte mai mult sau mai puţin înseamnă numai deosebire de însuşiri (comune). Aceste firi se simt încorsetate în realitatea acestei conştiinţe căzute în obişnuinţă şi interpretare. Nu se supun acestei realităţi, ci iau poziţie liberă faţă de procesul în care s-a format realitatea pentru oameni. Ceea ce le înconjoară le apare amorf, ca mort, ca larve absurde, cît timp de acestea nu se leagă o altă conştiinţă." (*Moderner Naturalismus und Kunstlerische Warheit*, din fragmentul reprodus în antologia *Aesthetik* de E. Utitz, Ed. Pan, Berlin, 1923).

Nu diferit se exprimă Bergson despre viziunea artistului:

„Care e obiectul artei ? Dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simţurile şi conştiinţa noastră, dacă noi am putea intra în legătură imediată cu lucrurile şi cu noi înşine, cred că arta ar fi inutilă, căci sufletul nostru ar vibra atunci continuu în înţelegere cu natura. Ochii noştri, ajutaţi de memorie, ar tăia în spaţiu şi ar fixa în tablouri inimitabile. Privirea noastră ar prinde în treacăt, sculptate în marmora vie a corpului omenesc, fragmente de statuie tot atît de frumoase ca acelea ale artei statuare antice. Am auzi cîntînd în fundul sufletelor noastre, ca o muzică uneori veselă, alteori plîngătoare, mereu originală, melodia neîntreruptă a vieţii noastre interioare. Toate acestea sunt în jurul nostru, toate acestea sunt în noi, dar nimic din ele nu e perceput cu limpezime. Între noi şi natură, ce spun ?, între noi şi propria noastră conştiinţă se interpune un voal, gros pentru oamenii comuni, subţire, aproape transparent, pentru artist şi poet. Ce zeiţă a ţesut acest voal ? Din glumă răutăcioasă sau din prietenie ? Trebuie să trăim şi viaţa cere să aprofundăm lucrurile în raport cu nevoile noastre. A trăi e a fi activ. A trăi înseamnă să nu accepţi din lucruri decît impresia *utilă*, ca să poţi răspunde prin imagini apropiate. Celelalte impresii trebuie să se întunece sau nu ne ajung decît confuz. Privesc şi-mi închipui că văd, ascult şi cred că aud, mă studiez şi cred că citesc ceea ce văd în fundul inimii mele. Simţurile şi conştiinţa nu-mi dau decît o semnificaţie practică. În viziunea pe care o dau lucrurilor şi mi-o dau eu însumi, diferenţele inutile omului s-au şters, asemănările utile omului s-au accentuat, drumurile pe care acţiunea mea se va angaja sunt hotărîte mai dinainte. Sunt acelea pe care întreaga umanitate a mers înaintea mea. Lucrurile au fost clasate în vederea unei hotărîri pe care am s-o iau. Şi această clasificare o văd mult mai mult decît culoarea şi forma

lucrurilor. *Individualitatea* lucrurilor și a ființelor ne scapă de cîte ori nu e util s-o observăm.

În fine, pentru a spune totul, noi nu vedem lucrurile înseși, cel mai adesea ne mărginim să citim etichetele lipite pe ele. Această tendință, ieșită din nevoie, s-a accentuat sub influența limbajului... În noi înșine, individualitatea ne scapă... Trăim într-o zonă mijlocie între lucruri și noi, exterior lucrurilor, exterior nouă înșine.

Dar din cînd în cînd, din distracție, natura suscită suflete mai detașate de viață. Nu vorbesc de detașarea de viață, rațională, sistematică, care e o operă de reflecție și filosofie. Vorbesc de o detașare firească, înnăscută structurii simțurilor și conștiinței și care se manifestă imediat printr-un fel oarecum virginal de-a vedea și de-a gîndi. Dacă această detașare ar fi totală, dacă sufletul n-ar mai adera la acțiune printr-o percepție, ar fi sufletul unui artist cum încă lumea n-a văzut pînă acum. El ar realiza cea mai înaltă ambiție a artei, care este să ne reveleze natura.

Arta dramatică nu face excepție la această lege. Ceea ce o dramă caută a aduce în lumină e o realitate profundă care ne poate apare voalată, adesea în interesul nostru însuși, de către necesitățile vieții. Care e acea realitate ? Care sunt aceste necesități ? Orice poezie exprimă stări de suflet. Dar printre aceste stări, sunt unele care nasc mai ales în contactul omului cu semenii săi. Sunt cele mai intense și cele mai violente. Se cheamă asemeni electricității și se acumulează între cele două plăci ale condensatorului dintre care va țîșni scînteia.

Astfel de plăcere ne produce drama. Sub viața liniștită, burgheză, pe care a impus-o societatea și rațiunea, drama tulbură ceva în noi, care din fericire nu izbucnește, dar a cărei tensiune interioară ne face s-o simțim. Dă naturii revanșa asupra societății. Dar în amîndouă cazurile, fie că slăbește societatea, fie că întărește natura, urmărește același scop, care e să ne descopere o parte ascunsă a noastră înșine, ceea ce s-ar putea numi elementul tragic al existenței noastre." (H. Bergson, *Le Rire*, pag. 152—163).

Identificînd expresia cu intuiția, Croce respinge și el opinia comună.

„Se crede că noi toți, oamenii, obișnuiți intim, imaginăm peisajul, figuri, scene ca și pictorii și corpuri ca și sculptorii, numai că pictorii și sculptorii știu să picteze și să sculpteze aceste imagini. Oricine ar fi putut imagina — așa se crede — o *Madonă* de Rafael ; dar Rafael a fost Rafael prin abilitatea mecanică prin care și-a fixat-o pe a sa. Nimic mai fals. Lumea pe care o intuim de obicei e puțin lucru și se traduce prin mici expresii, care se fac mai mari și mai ample numai prin concentrația spirituală, crescînd în unele momente anume. Sunt cuvinte interne pe care le spunem în noi înșine, judecăți pe care le exprimăm tăcut ; iată

un om, iată un cal, acesta e greu, acesta e aspru, acesta îmi place etc., etc. ... Aceasta, şi nu altceva, observăm din viaţa noastră obişnuită şi e la baza acţiunii noastre obişnuite. E ca indicele unei cărţi, sunt ca etichetele pe care le-am pus pe lucruri şi care ţin locul acestora : indice şi etichete (expresii şi acestea), suficiente pentru nevoile puţine şi acţiunile mici. Dar, din cînd în cînd, de la indice trecem la carte, de la etichete trecem la lucruri, de la intuiţiile mici la cele mai mari şi excesive, şi trecerea e nespus de grea."

Michelangelo a spus cîndva că „se pictează cu creierul, nu cu mîna" şi Leonardo da Vinci scandaliza pe stareţul mînăstirii Graţiei stînd zile întregi înaintea *Cinei de taină*, fără să puie penelul.

Această constatare că singur artistul vede realitatea, dublată de precizarea că omul comun, din pricină că e practic, nu vede realitatea, pe care Rémy de Gourmont o exprima cîndva cu exagerată interiorizare, spunînd că nu există decît şapte-opt oameni în fiecare veac care văd cu adevărat realitatea, ni se pare unul din punctele cele mai de seamă cîştigate pe seama esteticii. Nu ni se pare însă că s-au tras din ele toate consecinţele, întîi din pricină că în toate sistemele în care el apare este dedus din alte atitudini şi concepţii teoretice, în al doilea rînd, fiindcă, printr-o stranie verificare şi proprie aplicare, nu i s-a recunoscut decît rareori şi incomplet semnificaţia, chiar dacă a fost păstrat mereu în rangul tuturor sistemelor şi al expunerilor teoretice despre artă. E semnificativ faptul că, deşi autorii de mai sus îl aşează în loc de seamă în sistemul lor, nu se citează unii pe alţii, încît citarea noastră succesivă capătă aerul unei confruntaţii.

Valorile pozitive

Chiar dacă Ştiinţa şi Arta cuprind esenţa aceluiaşi obiect nu e totuşi aceeaşi esenţă. De pildă, ştiinţific, corpul omenesc e mai întîi accesibil simţurilor, material al lumii fizice, o construcţie din cap, trunchi, braţe şi picioare, din carne, sînge şi oase ; de aci pornind, Ştiinţa găseşte în el, explicînd şi socotind, forţe mecanice de rezistenţă şi presiune.

Estetic, dimpotrivă, corpul e, în prima linie, o construcţie arhitectonică. Intuiţia estetică nu are nevoie de înţelegerea calculatoare ca să vadă în el forţe şi încordări de forţe, funcţii de rezistenţă şi presiune, căci acestea vor fi găsite nemijlocit, intuitiv.

Corpul se menţine drept, şi această atitudine este energică sau slabă, neglijentă sau înţepenită, toate fiind momente care domină materia solidă.

Acestea sunt caracteristicile *vitale*. Le numim îndeosebi arhitectonice, fiindcă provin din ordinul arhitectonic. Lipps le-a analizat în mod inegalabil. Chiar Hanslick, purul formalist, a recunoscut

că în muzica însăşi, în tonuri, mişcarea tonurilor cade şi se grăbeşte, se reţine şi se avîntă. În cele mai mici creaţii estetice se încrustează caractere sufleteşti. Tonurile sunt mate ori apăsate, ori pline de nostalgie ori plîngătoare. Peisajul are o atmosferă de apăsare, de serios, de veselie sau de prospeţime. Corpul însuşi are un cap bun sau mîini bune, nu se poate vorbi însă de picioare bune. Peste simplul senzorial-intuitiv, momentele vitale şi sufleteşti aparţin Eului obiectelor estetice, *ba chiar alcătuiesc nucleul specific al lumii estetice.* Cînd artistul reprezintă Esenţa obiectelor, el prelucrează momente sufletesc-vitale.

Herder este cel care a atras luarea-aminte asupra importanţei sufletesc-vitalului. În estetica muzicii anume, abia la sfîrşitul veacului al XIX-lea, s-a recunoscut însă unanim conţinutul sufletesc.

Pur-imitativ nu aduce în reprezentarea psihovitalului nimic nou. Cînd valoarea stă în reproducere însăşi, obiectul imitat ca atare e neutru. El însuşi nu influenţează valoarea reproducerii, care e în funcţie de tehnică. *Cum* e important aici ? În sine înseşi, au însă valoare momentele psiho-vitale : place o atitudine energică a corpului ; o figură plină de vigoare trezeşte interese estetice sau, dimpotrivă, o slăbiciune sau o vulgaritate displace.

Principiul după care valorile psiho-vitale se despart în pozitive şi în negative l-a prelucrat în modul cel mai clar Th. Lipps (chiar dacă a exagerat socotindu-l unicul principiu de valoare estetică). Iată-l : Estetic de valoare este orice sufletesc şi vital, în care simţim o putere omenească, o plenitudine omenească, o bogăţie omenească, o fineţe omenească ; mediocru estetic sunt orice sărăcie şi goliciune, orice slăbiciune, orice micime. Chiar cînd forţa poate fi rău folosită (ca la Richard III sau Cezar Borgia) rămîne o valoare estetică.

Deci, momentele vital-sufleteşti aparţin la două lumi : ca obiecte ale imitaţiei sunt *material neutru,* considerate în sine sunt străbătute de *contraste de valoare,* estetice. Aci îşi au explicaţia toate artele neimitative. Ceea ce aceste arte scot din jocul gol al formelor e psiho-vitalul şi valoarea lui specifică : o salcie care stă plecată e arhitectonic fără valoare, un motiv de expresie vulgară e muzical mediocru. La fel aceste momente psiho-vitale sunt decisive pentru valorile oricărei frumuseţi naturale. Chiar idealismul preferă în artă valorile psiho-vitale. Dar toate acestea înseamnă consideraţii asupra esenţei obiectului reprezentat sau construit. (E ceea ce a realizat estetica *conţinutului* în veacul al XIX-lea, începînd cu Herder şi Schiller, continuînd cu Schelling, Solger, Schopenhauer, Hegel, Fr. Th. Vischer şi Ed. v. Hartmann, care au adîncit-o *metafizic,* şi cu Lipps, cel mai mult, psihologic — *op. cit.*, p. 104).

Dar acest conţinut sufletesc vital e numai un aspect al sufletescului în opera de artă. Nu mai puţin important e şi sufletescul

și vitalul reprezentării, concepției artistice însăși. Atunci intră în rol, deasupra valorilor imitative, *valorile personalității* artistice. Accentul valorilor psiho-vitale, care cade în frumusețea naturii pe momentele psiho-vitale ale *obiectului frumos însuși*, cade acum pe concepția artistică. (Aci e aci : acum revine la estetica autonomă *obiectivă, fenomenologică, la fenomen.*) Oamenii reprezentați în artă nu e nevoie să fie frumoși (doi mari pictori pictează diferit același corp).

În reprezentare, Eurhytmia primește încă două funcții noi artistice. După cum s-a arătat, cea dintîi funcție a ei era să facă, prin ordine, obiectul aperceptibil. În reprezentare, Eurhytmia adaugă obiectului ceva nou și felurit. Ceea ce spun oamenii în dramă aparține obiectului, versul aparține însă reprezentării. Eurhytmia duce ceea ce e reprezentat la o depărtare artistică. Stilizarea poate fi uneori foarte strictă și depărtată de realitate, ca în arta egipteană.

Deci, după ordine și detașarea reprezentantului de reprezentare, Eurhytmia mai are și funcția modalității ritmului. În realitate, nu conținutul poeziei dă ritmul, ci conținutul *concepției* autorului, al armoniei, cu care el își povestește întîmplarea de fond sau propria lui suferință. În ritm, artistul ia *poziție* față de ceea ce spune, ritmul nu e sclavul conținutului, ci stăpînul său.

Conținutul poeziei lui Heine *Ai diamante și perle* e — cînd se iau în seamă numai cuvintele cu conținutul lor — dureros, trist, profund, serios ; în vorbele finale : „M-ai nimicit, mica mea iubită, ce mai vrei ?“ ajunge pînă la disperare. Dar acest conținut al vorbelor poeziei nu corespunde concepției poetului în nici un mod. În măsura versurilor, în ușuratecul, săltărețul, lunecosul vers, ca și în accentul care cade pe rime, face orice în afară de seriozitate disperată. Poezia are însă un soi de trecere gingașă pe deasupra, de ușurătate — și cunoscuta compoziție a poeziei urmează fidel acest caracter al măsurii. Conținut și concepție nu se acoperă — și chiar, de aici izvorăsc veselia jucată, dezacordul, autochinuirea. Ar fi fost mai bine, dacă ar fi fost posibil, ca tînărul Schiller să trateze aceeași temă, dar veselia silită ar fi devenit, prin felul concepției lui, de un patetic adînc dureros, răscolitor, chiar dacă el ar fi folosit aceleași vorbe.

În muzică, de asemeni, s-a observat prea tîrziu că aceeași temă poate fi prelucrată de concepții diferite (de ce nu temperamente ? — C. P.). Deci două feluri de conținut sufletesc : conținutul psiho-vital al *obiectului reprezentat* (în muzică, tema) și conținutul psiho-vital al *concepției* artistice se interferează funcțional. (*op. cit.*, p. 112.)

Și încă o dată vechea întrebare : ce înseamnă pentru sufletul participantului (spectatorul) faptul că în opera de artă sunt cuprinse momente psiho-vitale ? *Cum e acțiunea valorilor psiho-*

vitale ale obiectului? Cum e acţiunea valorilor psiho-vitale ale concepţiei artistice?

La ultima întrebare, pornind oarecum de la ipoteza Einfühlung-ului, se poate răspunde că momentele *obiectivate* ale concepţiei artistice ne constrîng să realizăm aceeaşi concepţie, să luăm aceeaşi poziţie ca şi artistul, să realizăm virtualităţile din noi. Concepţia artistică apelează în noi la valori pozitive. Nu ca în reproducere, ce produce simplă trăirea existenţială, ci *trăire* existenţială în *sensul pozitiv omenesc.*

Deci, acţiunea concepţiei artistice — care e în sine ireală — e ridicarea Eului participant în sfere în care în viaţa obişnuită îi sunt inaccesibile.

Răspunsul la cea dintîi întrebare despre acţiunea reprezentării, a conţinutului reprezentat, în efectul concepţiei artistice era numai implicat, nu direct dat, acel al obiectului este direct.

Nu poate fi o Einfühlung (contopire simpatetică cu obiectul străin) căci noi simţim că e vorba de o viaţă *străină*, diferită de *propria* noastră viaţă, de *propria* noastră trăire. Legătura dintre ele nu o poate face contopirea simpatetică.

Mai mult, după legea inducţiei, energia corpului străin provoacă în noi tendinţe ale propriei energii. Nu împrumutăm o poziţie străină. Cel mult una trecătoare, pseudoreală. Mai curînd ia naştere, pe de altă parte, *o încordare* între Eu şi obiect, şi chiar această încordare e momentul cel mai adînc al acţiunii. Trezeşte ecouri în propria noastră simţire, dar nu ajunge la contopirea afectivă. Viaţa străină rămîne doar un obiect, iar Eul rămîne el însuşi. Un interior de biserică ne e aproape, îl trăim, dar ca să ne bucurăm de el, trebuie să-l simţim totuşi străin. E în contemplare deci o îndepărtare, ca şi o unitate specifică în acelaşi timp. Momentele de valoare ale corpului străin (chiar în domenii extra-estetice) sunt ale noastre, şi totuşi nu sunt ale noastre. Platon a exprimat adînc această nuanţă a „Sensucht"-ului. De cîte ori omul vede un frumos pămîntesc, îşi aminteşte de frumuseţea adevărată, îi cresc aripi şi ar vrea să zboare la ea, totuşi, pentru că nu îl poartă aripile pînă acolo, priveşte în văzduh ca o pasăre şi uită ce a rămas şi mişcă dedesubt şi trece, din pricina asta, drept smintit. (*op. cit.*, p. 124.)

Asta explică acel acord dintre *dorinţa erotică* şi emoţia artistică a frumuseţii corpului omenesc. Nu ne poate mulţumi simpla idee a genezei sexuale a artei. Mai intervin momente ritmice, valori de culoare, factori sufleteşti. Nu pot fi derivate din erotic. Sănătate şi putere sunt nemijlocit *simţite* ca factor de valoare şi tocmai pentru că sunt aceasta, eroticul le foloseşte ca momeală. Aplicarea frumuseţii în relaţii sexuale e o şiretenie a eroticului, ca să capteze omul spre scopurile sale. El beneficiază de acea lege „frumosul sporeşte sexualul, sexualul sporeşte frumosul" prin coro-

borare! Dar și „Sensucht"-ul și jocul eroticului sunt acțiuni extra-estetice. *Acțiunea autonomă* se bazează tocmai pe *semnificația existențială* a obiectului pentru subiect. În contemplație e anume un proces antinomic de îndepărtare și de apropiere, de izolare și de iluzionare care duce la afișarea Eului.

În contemplație, arta poate fi cînd *mai intuitivă*, cînd *mai afirmatoare despre Eu*, mai apolliniană sau mai dionisiacă (amîndouă sunt afirmări ale Eului, dar una implică mai multă frumusețe morală, prin rezervă și delicatețe — C. P.). Pura contemplație fără *participarea existențială a Eului* înclină spre cunoaștere, iar acțiunea pur existențială a obiectului, fără contemplare și fără depărtare de realitate, e lucru al vieții, *realitate*. Înțeleptul contemplă și cunoaște, dar nu e mișcat, omul viu e afectat existențial de lucruri, dar nu le contemplă. Esteticul e o sinteză și de aceea e un echilibru instabil. (*op. cit.*, p. 128).

*

S-ar putea scrie o istorie a greșelilor teoriilor estetice, în care s-ar arăta cum aceste teorii au ridicat la rang absolut, rînd pe rînd, cîte un alt moment estetic. Uneori, valorile individuale: valorile imitative în *Teoria imitației*, valorile euritmice în *Formalism*, valorile psiho-vitale în estetica *Fondului* (conținutului). Alteori, fazele particulare: astfel, a fost pusă oarecum în centrul esteticului apercepția contemplativă a obiectului și s-a adus așa de aproape intuiția estetică de cunoașterea intelectuală, încît esteticul s-a contopit cu cunoașterea. De la Platon la Hartmann, *arta* a însemnat, în definitiv, o percepție a Esenței lumii, alta poate decît percepția *metafizică*, dar o percepție. Întreaga epocă Aufklärung are o atitudine și mai intelectualizată: *arta* trebuie să ne învețe, de aceea cele mai alese forme ale ei sunt fabula și alegoria.

Opus teoriei cunoașterii în estetică, s-a susținut *irealitatea* obiectului artistic (mai exact, irealizarea). E cert că atitudinea estetică e fără interes, dar e și izolată în toate privințele. Lumea artei este *ireală*. Chiar în domeniul frumosului natural, contemplația ne îndepărtează de realitatea existențială a obiectului. Cînd ne întrebăm despre *motivele* activității artistice, sau pentru ce e căutată poziția estetică, cel dintîi răspuns e: dorința de irealitate a existenței, dorința de evadare din realitate.

S-a mai vorbit și de eliberarea artistului prin reprezentarea artistică. E adevărat. Ea descoperă una din adîncimile creației artistice. Dar alteori, artistul își reactivează suferințele trăite printr-o altă retrăire.

Printre *îndemnurile* care convin atitudinii artistice, *evadarea din realitate* stă în primul plan, dar însemnătatea ei pentru trăirea artistică însă e secundară. Servește la o mai curată apercepere a

formării ritmului ei, felului și esenței ei, momentelor psiho-vitale. Dar e numai o treaptă. Căci, de fapt, e o evadare din realitate și, în același timp, o realizare în atitudinea artistică. Obiectele se desrealizează ca să devie trăirea lor mai reală, ca să se adeverească trăirea lor. Astfel, pe lîngă oamenii care caută să evadeze din greul realității, alții caută să suplinească golul și pustiul cotidianului, prin trăirile *mai pline și mai existențiale* ale artei.

Dar, adesea, realitatea artei slujește unui soi de trăiri superficiale. Firi modeste și filistine caută în artă aventura, nepermisul, fantasticul.

Firește, sunt aici posibile felurite exagerări. Uneori, în mod greșit, se vede în producerea afectelor chiar sensul artei, în loc să se considere însemnătatea lor existențială (*op. cit.*, p. 133).

Dar e o greșeală și cînd se socoate însemnătatea existențială pentru artă doar tulburarea existenței prin trăiri dionisiace, prin beția muzicii, prin zguduirea tragediei. Arta se exprimă, însă, și prin liniștea apolliniană.

Nu descărcarea emoțională e scopul artei, ci strămutarea coordonatelor Eului în alte sfere ale existenței. E drept, sunt și alte forme ale trăirii sau ale culturii, care duc la acest contact cu alte sfere (Religia, Iubirea). Dar formele acestea nu se iscă din *contemplație*. Cum e unilateral să socoți contemplația singură drept specific estetică, tot așa e unilateral să se restrîngă esența esteticului la simpla semnificație existențială. *Contemplația existențial calitativă e esența poziției artistice.*

Fiindcă e *contemplație*, poate învinge lumea empirică, fiindcă e *existențială*, dă fericire și adîncime.

Contemplarea este condiție, dar numai primă treaptă — ea depărtează lucrurile de Eul posesiv, ca, prin percepția calităților lor, Eul să se înalțe deasupra lui, să împingă acțiunea calității lucrurilor pînă la Substanța Eului.

Trăirea estetică este, astfel, în rînd cu religia, cu cunoașterea metafizică, cu raportarea oamenilor unii la alții, cu aplecarea existențială spre valori pozitive.

*

Însă nici concentrarea externă nu este specifică esteticei (căci e mai normală în știință) și nici esențială, căci astfel poate duce la rezultate superficiale. Participantul se poate concentra asupra calităților pur formale, le poate exagera importanța, dînd astfel mai mult decît se cuvine unei bune „compoziții", unor rime ingenioase, pitorescului unui tablou, „stilului" unei lucrări, în dauna esențialului. Nu riscăm în teatru, de pildă, să admirăm pe „virtuozii" care „compun" fără să simtă ?

Dealtminteri, greșesc cei care caracterizează estetica fenomenologică prin această concentrare, și însuși Geiger, am văzut, nu

o consideră decît o treaptă a participării, revenind cu unul dintre momentele cele mai importante ale contribuției sale, cu caracterizarea unei atitudini opuse „Einfühlung"-ului, în sensul că în contemplația artistică nu numai că nu e vorba de o contopire simpatetică, ci chiar de o îndepărtare a obiectului de obiect.

Dealtfel, după cum văzurăm, o corectare a concentrării externe ne e imediat oferită prin precizarea că numai *reacțiile adînci* ale operei sunt esențiale participării emotive, cele care vorbesc unității : Persoană și Viață, în același timp. Deosebind între trei soiuri de valori, participarea estetică ni se pare într-unele privințe prea completă (căci reprezintă o sinteză a tuturor curentelor estetice : raționale prin Eurhytmie, vitaliste prin accentul vitalist și metafizice prin semnificația artei în afirmarea Eului), pe de altă parte, insuficientă pentru că nu numai nici una din aceste atitudini nu ni se pare că stă în centrul preocupărilor artistice, ceea ce știam, dealtfel, firește, dar nici sinteza lor nu reprezintă o reală unificare în esență. Definind Eurhytmia ca o frumusețe formală (fără să intre în amănuntele acestei frumuseți, unde ar fi întîmpinat greutăți de neînvins), cerînd o implicare a vitalului (căruia îi acordă, după Lipps, caracteristica puterii și a sănătății) și a persoanei artistului (prin concepția lui implicată la obiect), nu realizăm neapărat o operă de artă, dovadă atîtea drame romantice, în care persoana artistului apărea indiscret, în care vitalul era excesiv afirmat, iar frumusețea pitorescului, a tiradelor, a jocurilor de cuvinte era plină de efect. Și ca să nu mai răscolim veacul trecut, e suficient să dăm, în această privință, drept pildă, pe Edmond Rostand cu al său *Cyrano*, ca să nu mai vorbim despre fiul său, dramaturgul Maurice Rostand, cu dramele sale în versuri.

Dacă Eurhytmia e ordine, organizare, înțelesul e prea vast. Afirmînd că valorile Eurhytmiei — armonie, unitate, echilibru — sunt cele mai adînci tendințe ale Eului, nu înseamnă un progres în estetică, unde atîtea teorii au dezbătut în privința aceasta. Cu cît e mai banală o poezie cu atît are mai multe calități de acest fel, iar un romancier dintre cei mai de seamă ai lumii, Marcel Proust, e lipsit și de armonie formală, și de unitate, și de echilibru în romanul său în 16 volume. Arătînd că Eurhytmia ar putea să fie o cunoaștere existențială, ca să evite cu orice preț simpla cunoaștere intuitivă, susținută de cîțiva esteticieni mari, Geiger se complică cu totul. Chiar exemplele citate sunt improprii. Arătînd că una știm despre un tînăr mort, din ziar, și alta știe familia lui, se introduce un interes eteronom esteticului, pe care teoreticienii, și însuși Geiger, desigur, îl condamnă. Legăturile dintre copil și mama lui sunt altceva decît o simplă cunoaștere, fie și existențială : în modul acesta se deschide drumul oricărei melodrame,

oricărei opere cu tendințe existențiale religioase, naționaliste etc. Simpla cunoaștere intuitivă reprezintă și avantajul că era implicit existențială, și totuși pură. În realitate, e adevărat numai că participarea existențială sporește intensitatea cunoașterii, o înlesnește.

Dealtfel, pericolul acestor afirmații teoretice stă tocmai în confruntarea lor cu particularul, și aproape toate exemplele citate de Geiger ne par eronate, neconcludente. Exemplul poeziei *Ai diamante și perle* de Heine, citat ca să explice acțiunea personalității artistului, e greșit interpretat. Să deduci din „metrica versului", împreună cu sonoritatea rimei că ar da caracteristica sentimentului lui Heine, că în „neacoperirea dintre conținut și concepție" este orice „în afară de seriozitate disperată", e greșit. A crede adică că forma exterioară poate dicta conținutul și a te întreba ce s-ar fi întîmplat „dacă tînărul Schiller ar fi tratat aceeași temă, chiar dacă ar fi folosit aceleași cuvinte" — e o greșeală. Mai întîi că fenomenul poeziei nu vine aci din formă metrică, devenită azi insuportabilă, ci din însăși calitatea sentimentului, care e foarte serios, care poate să fie profund disperat, căruia refularea pudică îi adaugă încă în disperare. Separînd apoi „tema", „conținutul" de „metrică și rimă", se nesocotește acea unicitate indiscutabilă a creației de artă. Exemplul chiar, care ar părea mai convingător, că atîția pictori mari au pictat *Madone* felurite este iarăși discutabil. Tema Madonă nu era un model pe care cinci pictori îl pictează într-un atelier de școală în același timp, ci o temă abstractă, generală, schematică, aproape tot atît de schematică, de pildă, ca o tragedie. Pictînd-o însă, artistul, după dezbateri interioare, pune în ea tot idealul lui de frumusețe, de viață, toată experiența lui, în senzualitate, în purificare, în năzuința de mîntuire, toată știința lui, tehnica personală. Rezultat al unor studii de decenii, poate. În orice caz, nu poate fi vorba de variante formale. Și în acest caz, concepția este efectivă și esențială, nu incident de calitate și de persoană. Dar negreșit asta cere o discuție mai largă, anume.

Contribuția cea mai de seamă a esteticii fenomenologice, în lucrarea lui Geiger, ni se pare totuși deosebirea dintre conținutul existențial vital al obiectului și conținutul existențial vital al personalității, pentru că ele sunt mai totdeauna confundate, ducînd la eronate aplicații critice, la greșeli de interpretare care sporesc confuzia generală. Prețuind această disociere, o vom folosi pentru alte lămuriri în studiul teatrului istoric, alături de acea indicație geigeriană, pe care, dealtfel, o întîlnim în mai toate sistemele de estetică, în cele psihologice chiar, formulată de el sub înțelesul de : reacții adînci ale artei.

Dealtfel, putem constata cu surprindere că o teorie fenomenologică a obiectului artistic, estetica fenomenologică nu ne-o poate furniza, căci, fără îndoială, insuficiența cea mai izbitoare

a lucrării lui Geiger este că el însuşi nu se ocupă, decît în subsidiar, de valorile estetice ca atare, şi încă mai puţin de obiectul estetic, atunci cînd fenomenologia e, în primul rînd, ştiinţa obiectelor „existenţiale", ireale, posibile, imaginare şi chiar imposibile. În realitate, face numai fenomenologia psihologiei participării estetice, nu fenomenologia obiectelor şi valorilor estetice. Şi e remarcabil că, după o lucrare mai veche, *Contribuţii fenomenologice la psihologia participării estetice*, capitolele noii sale lucrări sunt intitulate : 1) „Diletantismul participării estetice", 2) „Reacţiile superficiale şi adînci ale artei", 3) „Semnificaţia psihică a artei". Rămînem, deci, în starea cea veche cînd obiectul artistic era studiat doar în corelatul său psihic, participarea emotivă. Reţinînd deci această sistematizare a semnificaţiilor psihice, dealtfel foarte utilă cel puţin ca un mijloc de verificare prin paralelismul pe care îl admitem, să pretindem teatrului şi cinematografului reacţii adînci, psiho-vitale, să ştim scoate — împotriva teoriei estetice fenomenologice — toate foloasele din distingerea între semnificaţia existenţială a obiectului şi semnificaţia existenţială a personalităţii artistului, însă negativ într-o aplicare critică în domeniul preocupărilor noastre, unde la aceste două semnificaţii se mai adaugă simultan o a treia şi a patra semnificaţie existenţială : a personalităţii actorului şi, eventual, a regizorului.

Dar progresul aşteptat nu vine încă, acel sprijin pe care-l doream de la Estetica generală nu ne vine încă şi concursul esteticii autonome se dovedeşte doar negativ, prin curăţirea şi delimitarea terenului cel puţin în consideraţiile teoretice, căci în aplicaţii confuziile încă dăinuie. Postularea emancipării de psihologie este negreşit de mare folos în orientarea unor cercetări speciale, chiar dacă ar fi prin jaloane negative.

Revenind la propriile noastre posibilităţi, după acest ocol impus de caracterul lucrării de faţă şi de o conştiinţă [...] *, deoarece un studiu al teatrului istoric nu ne interesează, dealtfel şi acolo am avea nevoie de concepte orientatoare, să încercăm o sistematizare din încercările estetice de pînă acum reţinînd principiul care vine mai insistent şi care vede în obiectul artistic o reproducere, precedată de o prealabilă cunoaştere intuitivă. El revine sub denumirea de principiu al imitaţiei, în estetică, necontenit sub cele mai diverse forme, dar, mai ales, revine în practica artei literare pînă la o efectivă dominare. De la recomandaţiile aristotelice, pînă la Boileau, în plin raţionalism, degradat în naturalism vulgar sau crescut în realism superior, îl întîlnim permanent.

. . . .

---

* În text lipseşte un fragment *(n. e.)*.

NOTA-ANEXĂ [1]

(După analiza lui Geiger) [5]

Văzurăm deci... tot progresul pe care îl constatam în autonomizarea esteticii : delimitarea prin negație, afirmarea existenței obiective a operei de artă și concentrarea externă, excluderea nu numai a concentrării interne, dar și a emoției superficiale în artă ; pretenția la o emoție adîncă ni se pare chiar fundamentală, deosebirea *valorilor adînci* înseși înseamnă și mai mult progres...

Dar mulțumiți nu putem fi : estetica autonomă nu izbutește să ne arate specificitatea ei. Esența ei nu e lămurită. Căci afirmarea existenței obiective a operei de artă nu înseamnă și specificarea ei, bineînțeles, căci nu orice obiect e operă de artă. Estetica autonomă nu izbutește așadar să soluționeze vechea mare dificultate a frumosului din natură. Dacă adăugăm chiar că opera de artă trebuie să influențeze deopotrivă și vitalul și persoana Eului, încă n-am specificat-o. Un incendiu pe vapor e și obiectivat, influențează și vitalul și persoana sufletească profundă (prin inevitabila lui frumusețe, prin examenul soartei noastre, prin asociațiile de umanitate și inumanitate pe care le impune reflecției noastre.) Este un incendiu pe vapor operă de artă ?

Chiar dacă am presupune că acel care e pe vapor e un om superior, adînc obișnuit să se dedubleze și să observe. Orice sistem de filosofie e un fenomen, vizează Eul nostru profund, e operă de artă ? O carte de medicină este ea operă de artă ?

Se va cere dinamismul operei de artă. De ce piramidele nu sunt operă de artă, iar Parthenonul e ? Dar Canalul de Panama ? Pentru că e util ? Un vas al Renașterii e și el util. Turnul Eiffel a fost considerat ca o oroare, cînd a fost construit, de către artiști. Azi, o anchetă a obținut opinii că reprezintă o operă de artă. Cum putem ști cine a avut sau are dreptate ?

Dar dacă pînza, culoarea, subiectul, mărimea și cadrul sunt existențiale și nu interesează estetic, căci estetic nu ne interesează decît fenomenul, am înlăturat cu asta întrebarea dacă arta, fenomenul înseamnă ca un cap pictat să semene cu modelul sau, dimpotrivă, să fie construit din pete de lumină ? Să reproducă fidel sau să stilizeze ? Să construiască strict cubic ?

Dacă facem, pe de altă parte, un criteriu din influența adîncă, vitală și personală, ce mai rămîne din acea concentrare externă ? De ce să te mai concentrezi exterior ? Relatarea strictă chiar a unei călătorii în stratosferă poate impresiona și vitalul și personalitatea noastră ? E operă de artă ? Ni se poate obiecta că nu e fenomen, pentru că nu e vorba de ascensiunea fizică însăși,

ci de relatarea ei ? Se va răspunde : dacă relatarea este științifică nu impresionează (cred și eu), dar dacă e un simplu jurnal de bord al faptelor ?

Aci, anecdota cu preotul confesor. [6]

Sunt rezultate statistice care zguduie, sau cel puțin pe unii dintre noi ; sunt opere de artă ?

Teoria relativității este un fenomen, este adînc influentă, e operă de artă ? (Nu se poate răspunde, căci are pretenții de adevăr.) *Dar operele mari nu au toate pretenția de adevăr strict sufletesc ?* Coranul, Biblia sunt fenomene, sunt totuși opere de artă ?

Așa cum ar fi de presupus că e cazul unui mare artist care s-ar găsi pe vapor, devine incendiul operă de artă ?

Au fost ghilotinate cîteva figuri mari ale omenirii, nu se poate spune că ultimele lor ceasuri n-au fost prilej de reflecții fundamentale, sau că ghilotina n-a influențat asupra vitalului lor. Este ghilotina operă de artă ? Dar va răspunde M. Geiger... Aceste obiecte nu sunt opere de artă pentru că nu sunt fenomene... Nu sunt reprezentări. Dar cînd avem de-a face efectiv cu o reprezentare ? Nu există pseudo-reprezentări ? Notele stenografice ale unui mare proces care ne poate impresiona prin adîncul omenesc al cazului, prin dramatismul situațiilor, prin personalitatea intelectuală a acuzatului, ar constitui o operă de artă ?

Dacă nu contează, în definitiv, decît tot influența adîncă interioară ?

Concentrarea externă presupune un examen al obiectului, obiectiv, ca să zicem așa. În ce constă acel examen obiectiv, dacă efectul lui prețios este tot într-o reacțiune psihică (asupra vitalului și a persoanei) ?

Se vede clar că tot sistemul esteticii autonome stă gata să se prăbușească în psihologismul atît de combătut. Estetica „din jos" a fost combătută pe motiv că nu era decît un capitol al psihologiei, că emoția estetică pe care o studia nu era în realitate estetică, ci eteronomă ei. Dar oare simplul fapt că devine mai profundă și mai „aristocrată" e suficient ca să-i confere specificitatea estetică ? Atunci estetica autonomă ar fi un simplu psihologism superior.

E de remarcat că, vorbind de concentrarea externă, Geiger nu indică în realitate decît o atitudine posibilă, nu și o operație precisă.

Iată o serie întreagă de lacune ale sistemului și ale metodei. Nu e suficient să cauți esența tragediei, e necesar să arăți și că esența tragediei este estetică.

Dacă avem impresia că estetica autonomă e pe calea cea bună, dacă delimitările succesive, negative ni se par o contribuție reală la progresul acestei științe, ea ne rămîne datoare o serie

de precizări neclare şi, mai ales, rămîne să precizeze specificul artei. A spune că fulgerul nu poate fi definit în esenţa lui prin sentimentul de groază şi teroare pe care-l provoacă e foarte just. Dar prin asta tot n-ai arătat esenţa fulgerului. Dacă am dat atît loc în această lucrare punctului de vedere fenomenologic e că socotim contribuţia fenomenologiei primordială pentru curăţirea terenului estetic. Înlăturarea apriorică a atîtor teorii şi construcţii este un cîştig definitiv pentru ştiinţa noastră. Arta nu e un capitol al metafizicii, nu e o ştiinţă fragmentară, dogmatică (să zicem), nu e un domeniu de aplicaţie al esteticii.

Specific esteticii nu mi se pare numai că ea se ocupă de fenomene, căci atîtea fenomene rămîn exterioare esteticului prin inferioritate, ci atribuirea unor valori [7] ; şi emoţia pur estetică mi se pare concretizată (caracterizată) şi prin aceea că e dublată de conştiinţa de valoare.

NOTA-ANEXĂ [8] [2]

Nu putem folosi în lucrarea noastră contribuţia esteticii, fiindcă nu numai că ea nu ne-a dat o descriere a esenţei artei (în aşa măsură încît să ne îngăduie să judecăm despre operele de artă supuse judecăţii noastre), adică, nu face posibilă o critică impersonală. Şi nici estetica psihologică nu a reuşit să ne dea această descriere. Nici măcar nu ne-a dat o adevărată descriere a repercusiunii artistice în ceea ce are ea specific şi esenţial. Fără asta teatrul nu s-a putut şi nu se poate scrie. Iată de ce ne vom dispensa de concursul esteticii şi vom da noi, la locul cuvenit, această descriere.

*

Ceea ce ignorează în mod surprinzător nişte specialişti oarecum într-ale filosofiei, cum sunt esteticienii, e însăşi natura definiţiei în logică. De aci, tot felul de confuzii între spiritul filosofic şi cel ştiinţific.

(O definiţie ştiinţifică nu acoperă complet şi strict limitat *toate* cazurile în sensul cărora este dată. E o definiţie funcţională pe bază de semnificaţii, deci *soluţia e fenomenologică.*)

Nu se poate tăgădui limba românească sub motiv că nu se poate preciza în cîte cazuri e valabilă.

*

Procedeul de a porni de la cazurile simple e inadvertent în psihologie, unde există configuraţii şi complexuri.

NU :

a) Studiind limbajul copilului vom afla esenţa limbii vorbite.
b) Studiind coralii vom afla esenţa vieţii.
c) Studiind minereul cel mai sărac vom descoperi esenţa metalului, ci minereul cît se poate de bogat...

NOTA-ANEXĂ [3]

Mult folos nu poate găsi cel dornic să se lămurească în tratatele de estetică, fiindcă acolo va întîlni o dezorientare atît de mare, încît nu va putea părăsi decît plin de scepticism această ştiinţă. Cauza e că, în genere, esteticienii, rareori, au pornit de la problemele pe care le pun operele de artă înseşi, ci au venit mai curînd din zone eterogene care doreau să se verifice şi prin posibilitatea de a exprima şi de a anexa şi domeniul artei, sistemului teoriei ştiinţifice pe care o gîndiseră. Dar faptul acesta face dintr-înşii nişte timoraţi şi stîngaci, naivi tulburaţi cînd pot explica ingenios cine ştie ce moment neesenţial, în genere, în artă. Ei fac estetică subtilă, aşa cum profesorii de botanică fac, în cafeneaua de provincie, ingenioasă filologie. Impresia complexă pe care o dă un amănunt ingenios interpretat înlocuieşte impresia complexă pe care ar trebui s-o dea semnificaţia. Anume contraziceri ale unui principiu, care părea stabilit, provoacă în rîndurile esteticienilor un soi de panică ştiinţifică, ducînd la abandonarea aproape irezonabilă a unei poziţii, a mai tuturor poziţiilor pe rînd. Aplicînd, fără discernămînt, universalitatea fenomenologică a legilor ştiinţifice, mecanice, unde un singur caz neexplicat duce la abandonarea principiului însuşi, esteticienii trec neliniştiţi, alarmaţi, rînd pe rînd, de pe una pe cealaltă poziţie a dualismului artei, de la empirism la axiologism, fără să se poată spune care va fi poziţia pe care se vor opri definitiv, dar cu un dispreţ care merge pînă la ciudate ignorări (de o bună parte din estetica germană, Benedetto Croce e, în mod neexplicabil, trecut cu vederea.)

Dealtfel, contactul cu faptele şi concretul, în genere, este penibil pentru esteticieni. Îndeobşte, se mulţumesc să culeagă materialul de argumente din pictură şi sculptură, mai rar din arhitectură şi muzică [9], fiindcă în domeniile acestea o selecţie a valorilor s-a făcut istoric, cu o mai mare şansă de durată. A te referi la Michelangelo ori la Rembrandt, fiindcă operele clasice ale trecutului sunt în întregime acoperite de girul timpului, care te dispensează pe tine însuţi de iniţiativa şi de obligaţia de a discrimina valori. Abilitatea însă nu este prea mare, fiindcă, deşi e mai uşor să afirmi de ce îţi place *David* de Michelangelo, mai mult decît *Hamlet* de Shakespeare, totuşi terenul nu-i lipsit de pericole, fiindcă operele clasice ale trecutului nu sunt în întregime acoperite de principiul artei, şi noi ştim că în cele mai numeroase ca-

zuri o operă de artă este admirată pentru motive eterogene esenței sale, cu convingerea totuși profundă că admirația aceasta se referă neapărat la momentele de artă. A elogia puritatea și sanctitatea natalității într-o Madonă nu e totuși a trăi arta. Și a recunoaște raporturi transcendente în orice obiect concret nu înseamnă un progres pentru gîndire, căci negreșit orice obiect pune probleme ontologice și, în genere, orice obiect pune toate problemele pe care le pune cosmosul și ideea transcendentală. Despre o pană de păun, despre o umbrelă uitată, despre o frunză, un vis ori despre albeața paginii de hîrtie imaculate, se poate scrie destul, iar de la ele se poate sări de-a dreptul la ideea de Dumnezeu și la problemele ontologice, căci în orice moment al structurii concretului se poate porni pe un fir care să meargă pînă la capătul existenței, chiar dincolo de timp. Nu afirmarea acestei posibilități înseamnă a gîndi filosofic, ci a gîndi structuri și semnificații înseamnă a gîndi filosofic. A discuta cu adevărat existențial o abstragere din concret înseamnă a restrînge, a delimita, a individualiza, nu a dispersa gîndirea. A te condiționa, nu a merge spre necondiționat, a căuta, dintre posibile, unicul dat. Modul în care se pune existența unei ființe este același în care se pune existența unei pietre : a discuta despre existență, în genere, dispensează de a discuta aceasta de la caz la caz, după cum un savant biolog nu discută presiunea atmosferică cu prilejul oricărei considerații despre țesuturi. Orice fracțiune din concret are valoare de simbol pentru totalitatea lui. Și e aici un adevăr pe care naivitatea metafizică a unora și a altora îl ignorează cu desăvîrșire. (Un astfel de tînăr metafizician în estetică, întîlnind cuvîntul măr într-o poemă, vrea ca acest măr să reprezinte cosmosul, fiindcă e rotund, iar sfera e principiul infinitului. Dar tocmai fiindcă e prea simplu, a face din orice poezie cu mere și orice pictură de sufragerie cu mere un prilej de implicație transcendentă este excesiv.)

Aceasta despre estetica metafizică. Despre cea de a doua tendință explicativă, care însumează estetica psihologică și pe cea genetică, putem spune că, în faza în care se găsesc, nici ele nu ne pot fi de nici un folos. Autorii de acest soi sunt așa de absorbiți de metodă, încît pierd din vedere semnificațiile. Dealtfel, își reduc, mai întîi, în mod surprinzător, cîmpul cercetărilor la analiza unor elemente (cu adevărat primitive), care, chiar dacă ar fi adevărat interpretate, nu ar spune prea mult. A analiza senzațiile pe care le produc diverse obiecte, crezute obiecte de artă, în ceea ce această senzație are pozitiv, nu duce la nimic și rămîne în domeniul psihologiei, ceea ce este tot atît de rudimentar. Vom da un exemplu, ca să se vadă de ce, nici măcar sub acest unghi de vedere fixat, estetica nu dă rezultate demne de interes. S-a discutat astfel în lucrările despre teatru problema dacă acto-

rul simte cu adevărat simțirile pe care le înfățișează pe scenă ori numai le simulează cu artă. Adică teza lui Diderot și cele opuse ei. [10]

În realitate, acest mod de a pune problema dovedea, ori mai bine dovedește, căci și astăzi acest moment n-a fost depășit, o ignorare, nu numai a structurii estetice, dar a însăși modalității psihologice. Sentimente, care celor ce discutau problema li se păreau acte simple, nouă ne apar ca niște procese atît de complicate, așa cum ar putea să fie structura acum cunoscută a atomului față de cea presupusă pînă acum 50 de ani. Astfel, cînd o parte argumentează că actorul dacă ar simți cu adevărat sentimentele pe care le exprimă n-ar mai putea să se controleze, noi opunem opinia că, în viață chiar, în actele originare, luciditatea minților superioare acompaniază momentele cele mai pasionale cu putință și că acest moment caracterizează, propriu-zis, conceptul de personalitate (că, deci, tocmai aci stă deosebirea între artist și actorul lipsit de personalitate și că a ignora acest lucru înseamnă a fi pe un teren cu totul fals).

Un autor, e drept ceva mai vechi, publica un voluminos *Studiu al pasiunilor aplicat artelor frumoase; Introducere în fizionomie*, ale cărui capitole le înșirăm după tabla de materie: „du desir" ; „de la crainte" ; „de la colère" ; „de la haine" ; „de l'amour" ; „de la douleur physique" ; „de la douleur morale" ; „de la joie" ; „de la peur" ; „de la hardiesse" ; „de la fureur" ; „du désespoir" ; și, în sfîrșit, „des passions comparées". E, dealtfel, și sumarul cărților despre „mimică" și al cursurilor de conservator, la teatru. Negreșit că un asemenea schematism e depășit de psihologia de astăzi ; o bună parte din esteticieni au rămas însă aci și din virtuozitatea sculptorilor și a actorilor, de a exprima asemenea sentimente, vor să deslușească secretul artei. Cele cîteva interpretări ingenioase — simpatia, autoiluzionarea conștientă, pendularea între real și ireal etc. — nu sporesc nici ele mai mult șansele de înțelegere a artei. Negreșit, orice sentiment estetic ar fi suficient printr-un singur caz să le descopere tot secretul comportării estetice, fiindcă orice moment al concretului e relevant pentru întreg ; dar nu asemenea abstracții sărace, rudimentare au vreo legătură cu concretul. Și abia atunci cînd psihologia ar întocmi acest soi de „atomi psihologici", cu veritabile procese emotive, problema s-ar putea pune din nou.

Dar la explicații reale nu se poate ajunge, nu în estetica propriu-numită, unde ocolurile sunt încă explicabile, dar nici în estetica psihologică, aceea care, cu o falsă modestie, reduce toată estetica la un capitol (dar acesta sigur) al psihologiei, căci și această arbitrară simplificare se dovedește incapabilă de rezultate demne de interes. În însăși psihologia aspectelor estetice, se face o nouă simplificare arbitrară eliminînd alte efecte estetice și ne-

lăsînd decît pe cele simple, după cum vom vedea mai jos din exemplul ales cu adevărat la întîmplare. (Și e vorba de o lucrare apărută relativ recent în ediția ei nouă : Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, I Band, ed. Teubner, Leipzig, Berlin, 1923, pag. 54). *

Acest singur pasaj, care simplifică anume ca să explice mai ușor, dă cîteva soiuri de nedumeriri nebănuite măcar pare-se de autor numai sub aspectul psihologiei, fiindcă sub cel estetic abaterea este totală.

a) Astfel este sigur că există aspecte estetice simple ? Că există în genere afecte simple, neinfluențate de totalitate, de ceea ce se înțelege prin termenul configurației, în limba germană „gestalt" ?

b) Este sigur că o autentică diferențiere profesională împiedică receptivitatea artistică ? Este sigur că matematicianul citat era un adevărat matematician ? Care atitudine psihologică e caracteristică unui bun matematician ? Dar oare ce e în ea însăși atitudinea de „matematician" ? Fiindcă atît cît ne spune experiența noastră, matematicienii, inginerii frecventează cu mare pasiune concertele, iar studenții de la politehnică furnizează un mare număr de instrumentiști muzicali. Aci, psihologia e datoare să ne spună dacă e vorba de o activitate de aceeași natură, prelungită (muzica a fost totdeauna socotită înrudită cu matematicile și s-a citat caracterul matematic al gamelor), ori e vorba numai de o îndeletnicire, compensatoare, o reacție necesară, o destindere după marea muncă de specialitate pe care ei o depun. Pe urmă răspunsul : Și ce dovedește asta ? Trebuie luat ad-litteram ? Nu poate să fie doar o formulare, aceasta deformată profesional, care însă psihologicește să corespundă unui alt proces psihologic, ca de pildă : „Acest spectacol nu m-a impresionat", ori „Nu mi-a spus nimic", cu sensul că nu dovedește nici o prezență care să fie motiv de emoție ? E o eroare psihologică că oamenii exprimă exact ceea ce gîndesc și simt și să iei expresia lor ca punct de plecare cert ? [sic] E un decalaj între vorbă și momentul concret vizat, desigur aceasta se știe, dar tocmai o știință subtilă ca estetica ar trebui să nu uite aceste adevăruri primitive. Foarte ades, de pildă, se întîmplă procesul psihologic invers decît cel citat de autor, ca, de pildă, un actor să fie nevoit să se exprime despre o formulă matematică.

Și pe urmă faptul că acelui matematician nu i-a plăcut, n-a receptat nici o reprezentație cu *Iphigenia* nu-i o dovadă, așa cum crede M. Freienfels, de nereceptivitate estetică : poate că dimpotrivă. Nu numai fiindcă *Iphigenia* nu este o lucrare dramatică chiar atît de prețioasă, dar chiar dacă ar fi așa, e o superficială

---

* Din textul autorului lipsește exemplul la care se referă, spațiul este lăsat gol, probabil, pentru o ulterioară copiere.

considerare această confuzie între o lucrare dramatică și spectacolul prezentat într-o seară anume cu această lucrare. E de mirare că ignoranța unor teoreticieni ai esteticii poate să meargă așa departe ; oricum, pînă nu dovedești că nu e vorba de niște interpreți reali și de interpreți reali într-o seară fericită de interpretare autentică, e cu totul riscat să ni se ceară să declarăm pe matematician lipsit de înțelegere pentru arta dramatică. E, dimpotrivă, un semn de bun-simț pentru această artă să nu te lași impresionat de un *Hamlet*, de pildă, „jucat" de actori de periferie intelectuală. Iată, prin urmare, mărginindu-ne la procesul strict psihologic, ce complex de momente avem acolo unde un psiholog estetician vedea atît de simplist.

c) Al treilea aliniat al său este iarăși în conflict cu realitatea psihologică, ne descoperă din nou o tendință simplistă de neîngăduit. Astfel, nu ni se pare deloc justă insinuarea că ar exista doar opoziția : surogat emoțional-intelectual, ca un contrar al bucuriei naive de artă. De fapt, cam amîndoi sunt în afară de esența artei.

E supărător că psihologia modernă ignorează faptul că atenția intelectuală sporește intensitatea emoțională. Afectele, ca și durerea de dinți, se intensifică dacă le gîndești, dacă implică luciditate. Intelectualii adevărați au emoții mult mai puternice decît oamenii normali, adică tocmai pe dos decît afirma Freienfels. Luciditatea se instalează în emoție ca un stilet care adîncește toate fețele interioare. Toată viața sensibilă și afectivă este sporită de lumina în care o învăluie inteligența. „De obicei la copii și la tineri emoționalitatea este mai mare decît la bărbații adulți." Este o expresie cu totul simplistă. E mai întîi o confuzie : cînd e vorba de *același* individ, emoționalitatea nu scade cu vîrsta, ci dimpotrivă, un copil emotiv devine ades un bărbat cu viață interioară (autorul ar fi trebuit să spună că sunt *unii* copii mai emotivi decît numeroși *alți* oameni mari, ceea ce firește nu este de mirare) : ceea ce a indus în eroare pe psihologul M. F. este faptul de necontestat că emoționalitatea copiilor este mai frapantă, fiindcă e provocată, în genere, de motive fictive și apare, deci, mai irațională. Dacă un copil se sperie e fiindcă imaginația lui e populată de stafii, dacă suferă cînd își vede tatăl văitîndu-se de cine știe ce nereușită e pentru că își închipuie exagerate nenorocirile părintelui său. Un copil se sinucide fiindcă a fost lăsat repetent, din pricina că el supraevaluează semnificația faptului de a rămîne repetent. Îl consideră, din pricina teroarei de acasă, ca pe un fapt absolut infamabil.

E ușor de văzut că, și aci, accentul cade, în procesul psihologic, tocmai pe colaborarea inteligenței. Dealtfel, natura intelectuală a oricărei emoții nouă ni se pare indiscutabilă (chiar în ipoteza Lange-James), fiindcă emoția este *reluarea*, în intelect, a unei

nemulţumiri organice. Unui acrobat pe frînghie îi e frică de un revolver încărcat, fiindcă emoţia lui e declanşată de un proces strict intelectual. El ştie că nu cade de pe frînghie dacă e atent, dar ştie că abilitatea lui nu poate să înlăture pericolul unui revolver încărcat. În ceea ce priveşte convingerea psihologului M. F. că „deprinderea de a domina afectele, adică de a le împiedica expresia, duce la o răcire a întregii vieţi afective“ ne pare iarăşi eronată. E bazată pe un credit pe care-l pretind anumiţi oameni lipsiţi de afectivitate, care însă, din motive de decenţă socială, pretind că au şi ei o bogată viaţă afectivă, dar că o reprimă şi de aceea nu se vede.

Un psiholog nu trebuie să fie atît de credul şi trebuie să înţeleagă şi el anecdotele, de pildă aceasta : Se zice că un bancher primise vizita unui conaţional nevoiaş, care, îndelungă vreme, i-a expus nenorocirile de care e lovit şi i-a cerut un ajutor. La urmă, bancherul, cu o figură îndurerată, a sunat şi a chemat omul de serviciu : „Dă-l repede afară pe nenorocitul acesta, că mi se rupe inima de mila lui“. E oare posibil ca un psiholog să accepte drept bune afirmaţiile pozitive ale unui ins (subiect) şi să elaboreze o ingenioasă explicaţie, în cazul de faţă, de pildă, să arate că bancherul era, într-adevăr, aşa de mişcat de nenorocirile solicitantului încît a uitat de soluţia necesară şi nu s-a gîndit decît cum să scurteze mai curînd această grea emoţie, cînd orice ascultător de anecdote înţelege despre ce e vorba în această întîmplare ?

Refularea stăruitoare a emoţiilor nu duce la o răcire a vieţii afective, ci dimpotrivă, la o intensificare interioară, la ravagii de ordin lăuntric. E un moment *esenţial* în artă acest dramatism superior al *emoţiilor interiorizate* şi a-l ignora este destul de grav pentru un estetician, mai ales, psiholog. Şi pe urmă, cum îşi poate îngădui un om de ştiinţă serios să invoce în psihologia individuală un argument din psihologia socială ? Este oare de îngăduit să vorbeşti despre „răceala proverbială a englezilor“, cînd e vorba doar de „calmul proverbial al englezilor“ şi cînd răceala şi calmul reprezintă două procese psihice uneori opuse ? Faptul că observaţia „e proverbială“ deschide problema ciudată a valabilităţii proverbelor. În orice caz, această „răceală“ a englezilor nouă ni se pare cel puţin discutabilă (dacă ne e îngăduit, după literatură şi după teatru, vom spune, dimpotrivă, englezii sunt capabili de emoţii mult mai adînci şi mai complexe decît celelalte popoare, că un actor cum e Charles Laughton [11], de pildă, e cel mai mare şi cel mai emoţionant artist al timpului, deşi masca îi e atît de imobilă ; dar despre aceasta vom vorbi, în orice caz, nu dăm aici decît o simplă impresie şi niciodată nu am avea curajul să folosim un asemenea argument într-o expunere riguroasă).

Am ales acest lung exemplu literalmente întîmplător. Şi am discutat analitic cazul tocmai ca să arătăm odată, amănunţit, cît de săracă e metoda în ştiinţa esteticii pînă acum, cel puţin la autorii pe care i-am citit cu prilejul acestei lucrări şi pe care-i cităm la indexul bibliografic [12].

*

Cu mult mai demnă de interes ni se pare însă cealaltă direcţie din această „dualitate a artei“, ceea ce s-a numit, adesea, direcţia intelectuală.

ESENȚA DOCTRINEI ARTEI [13]

Arta implică, în esența ei, ideea de *durată*. Numai operele despre care credem că vor fi prețuite și în timpurile viitoare ni se pare că merită termenul de opere de valoare. Nici un sistem de estetică germană sau franceză, nici Croce nu rețin această condiție esențială a Artei și punctul de plecare al coerenței ei ulterioare. (Negreșit, posteritatea e și ea nedreaptă, incapabilă să discearnă uneori, însă, nu e vorba aci de o anumită epocă din posteritate, ci de cea mai îndepărtată cu putință, aceea care repară tot ce s-a greșit pînă la ea, de posteritatea fenomenologică.)

Deci e implicată în opera de artă intenția de a supraviețui, acesta este fondul ei metafizic. Nici un sistem de estetică nu pune accentul pe această intenție de supraviețuire cît mai îndepărtată, și este destul de uimitor, deoarece bunul-simț comun a ghicit acest instinct metafizic al perpetuării printre motivele de artă.

Nevoia de expresie este o nevoie de afirmare, de individualizare care decurge din voința inițială. Nu există decît ceea ce este înregistrat. Și expresia este o formă de *înregistrare*, în primul rînd.

Dar ce vrea omul să transmită timpurilor care vin după el? *Conștiința lui, sub toate aspectele, în toată structura ei.*

O mare luciditate interioară, o mare luciditate proiectată în afară dovedește intensitatea și imperiul conștiinței, o lucidă dominare a instinctelor, o năzuință spre spiritualizarea transcendentală alcătuiesc acel *atribut al Eului* care e personalitatea. Negreșit, dorința de supraviețuire ia forme de realizare felurite, după cum predomină în Eu voința de activitate — fapte mari, instinctul —

progenitura, credința — ascetismul sau poate inteligența — caz confuz însă —, care îl duce la preocupări pur științifice. Dorința de a face impresie bună între semeni e încă un aspect, cel primar, al dorinței de afirmare prezentă și viitoare. Personalitatea [14], cu toată intensitatea conștiinței ei, cu toate rezonanțele ei, sentimentele, pasiunile, vrea să transmită orice artei, posterității, acesta e modul supraviețuirii. Dealtfel, această supraviețuire în spiritual e o năzuință metafizică a oricărei ființe și a oricărei colectivității de ființe, a omenirii însăși, care se obiectivează în personalitate, *în cultură*. E groaza universală de moarte și de dispariție totală. Cred că Daudet e cel care, aflînd de la un prieten savant că s-ar putea ca peste 10 milioane de ani pămîntul să dispară, fără urmă, în cosmos, împreună cu toată cultura omenească, cu toate operele de artă nimicite, a exclamat îngrozit, dezamăgit, cu nesfîrșit regret: „Așadar, am risipit viața asta unică spre a produce o operă de artă, care în 10 milioane de ani ar putea să dispară, odată cu pămîntul, fără să mai fie o conștiință care să știe că a existat..."

Prin urmare, artistul năzuiește să-și obiectiveze personalitatea, căci obiectivarea e condiția esențială a existenței. Există numai ceea ce e înregistrat și de o altă conștiință.

Trebuie deosebite două momente: omul cultural vrea să se obiectiveze pentru posteritate, în al doilea rînd, el vrea să înregistreze în conștiința omenirii, care e cultura eternă, valorile sale sufletești cele mai prețuite. În fruntea acestor valori este inteligența, care le condiționează pe toate. Nimic nu ar exista dacă nu ar fi cunoscut și judecat de inteligență. Bineînțeles că omul religios gîndește altfel, dar aici este vorba numai de omul în sensul acelui umanism al Renașterii care se proclamă de la civilizația greco-romană. A doua valoare sunt calitățile adînci de sociabilitate și capacitatea de sacrificiu care corespund instinctului metafizic al perpetuării colectivității — corolar al principiului care cere conștiințe cît mai multe în stare să perpetueze existența în amintire. Nu poate să existe un artist care să nu dorească o cultură capabilă să păstreze imaginea personalității obiective.

Luciditatea conștiinței, inteligența care se confundă cu gîndirea însăși, este facultatea de a descifra raporturi noi, adică existențe noi. Unii oameni de cultură, în loc să-și concentreze toate sforțările specializate într-un domeniu, îmbrățișează vastitatea existenței, căutînd să cunoască Universul în totalitatea lui, să se apropie de motivele lui: sunt filosofii.

Sunt unii oameni de cultură care vor să-și obiectiveze inteligența prin descoperiri științifice... O descoperire științifică epocală este omologarea, pentru o eră întreagă, a unei inteligențe.

Între omul îndreptat exterior, specializat în studiul protoplasmei și al atomului în laborator, și cel care studiază univer-

sul, de o parte, şi între omul îndreptat interior care studiază elementele bănuite ale vieţii psihologice sau studiază însăşi psihologia cunoaşterii, apoi epistemologia ştiinţei însăşi — e cuprinsă toată cunoaşterea omenească.

Acesta este fondul oricărei culturi, odată obţinute, prin gîndire sau observaţie, cunoştinţe noi, odată lărgit domeniul cunoscutului (nu socotit cunoscut, dacă e vorba de valori transcendentale).

Orice cunoaştere este intuitivă, adică reprezintă o realitate unică, e, adică, un moment în concret şi nu există decît prin obiectivare, adică prin abstragere din concret. Oricine a cunoscut ceva nou a trăit un moment originar. Orice cunoaştere ca act este la intersecţia concretului cu abstractul, este actul părţii de concret devenit abstracţie — indiferent dacă se petrece acest act în domeniul existenţei exterioare sau al gîndirii pure.

Deci, Croce începe greşit sistemul lui de estetică prin fraza : „La conoscenza ha due forme : è o conoscenza intuitiva, o conoscenza logica ; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto, conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale ; è in somma o produttrice d'imagini, o produttrice di concetti."

Cunoaşterea nu are două forme, fiindcă e un moment unic. Este aplicarea logicului în materie. Este logico-intuitivă. Nu este ori logică, ori intuitivă. Nu este nici prin intelect ori prin imaginaţie, căci este momentul de interferenţă al imaginaţiei cu intelectul raţional. Nu este ori individuală, ori universală. E numai individuală, cînd se aplică universalului e numai în concret, adică devenit individual. Nu poate fi ori a obiectelor singure (căci e un non-sens), nici „ori a relaţiilor", căci relaţiile sunt şi ele obiecte.

În fine, cunoaşterea nu e ori producătoare de imagini, ori de concepte, fiindcă nu există imagini fără concursul conceptelor.

Cunoaşterea e totdeauna o imagine determinată cu ajutorul conceptelor, este o experienţă intimă autentică. În momentul realizării ei, începe însă un al doilea proces. În ce mod va fi *abstrasă ?* Într-o formulare voit concretă ori într-o formulare simbolică. (Este evident că, aci, nu e vorba de acel soi hibrid de simboluri, despre care se vorbeşte în „arta" mediocră. Cumpăna — simbolul justiţiei, turnul gotic — simbolul aspiraţiei spre transcendent etc.) Se va strădui adică să abstragă din concret, adică să-l obiectiveze, momentul cunoaşterii, păstrîndu-i forma originară, aşa cum un grădinar scoate un puiet cu rădăcina lui cu tot, ori se va strădui să-l obiectiveze în formule convenţionale. *În primul caz, va face operă de artă, în al doilea, act de ştiinţă.*

Prin urmare, arta [15] şi ştiinţa sunt cele două formulări ale obiectului cunoaşterii.

Prin urmare, nu arta şi logica sunt categoriile opuse şi nici logica nu este identică, în orice caz, cu ştiinţa.

Există, dealtfel, o zonă primară care e un hibrid de artă și de știință (în experiența curentă și comună) și diferențierea se accentuează numai în cazurile de realizări importante. (Există o zonă confuză în care nu numai că nici sub aspectul specific al expresiei nu se diferențiază momentul științific de cel artistic, dar în care, și din punct de vedere al cuprinsului, deși formularea e de natură științifică, operația nu e propriu-zis știință, cum nici artistică, sub specificul expresiei [16], nu e însă artă. Căci e vorba aci de o funcțiune cu două variabile.)

Numai cînd identifici cunoașterea cu obiectivarea și bifurci obiectivarea în obiectivare artistică și obiectivare științifică, apare lămurit de ce subiectivismul, tradus prin atitudinea pasională în expresie, e deopotrivă de dăunător în știință ca și în artă. Pasiunile și atitudinile subiective trebuie exprimate obiectiv ca să devie momente de artă ori de știință.

În primele *faze* ale culturii a fost de asemeni o epocă mixtă în care cunoașterea ori pseudocunoașterea erau formulate artistic și științific alternativ în aceeași operă, uneori în cuprinsul aceleiași pagini, dacă nu în cuprinsul aceleiași fraze. În faza aceasta, omul de cultură se numea filosof și, de altfel, îmbina permanent cunoașterea cu pseudocunoașterea, seducînd printr-o formulare simbolică în sensul hibrid al cuvîntului. Prototipul acestei pseudocunoașteri sugerate prin expresii hibride, alternînd, dealtfel, actele autentice cu cele simulate intelectual, este filosofia lui Platon. (Dealtfel, despre funcțiunea hibridului de simbol, care activează în spirit prin sugestie, adică printr-o provocare de cunoaștere fără cunoaștere, printr-un apel la subiectivitate însăși, ca atare, va trebui să ne ocupăm pe larg. Pentru moment nu vor fi studiate decît cele două forme de expresie autentice). Filosofia lui cuprinde pasagii de pură artă, alături de altele de pură știință și amîndouă nu folosesc decît ca să solicite încredere pentru speculații fără conținut, așa cum prestidigitatorul îți arată de două ori oul înainte de a-l face să dispară din palmă ca să apară la ceafă, în mod inexplicabil.

Mai tîrziu, unii gînditori, socotind că filosofia abuzează de simboluri-hibrizi, au căutat să perfecționeze obiectivarea științifică. În același timp, știința a căutat și metode de investigație proprii, păstrînd însă ca ideal și criteriu confruntarea cunoașterii cu concretul și garanția rațiunii ca act. Din cauza aceasta au preferat domeniul exterior, întemeind știința așa-zisă exactă, prin aplicarea expresiei matematice.

Domeniul vieții interioare a fost abandonat filosofiei și artei. Înțelegem prin aceasta că viața interioară a rămas mai departe în disciplina indiviză care e *filosofia*, sau a evoluat în operele de artă. Dealtfel, e o zonă în care artiștii rareori s-au aventurat, chiar în domeniul devenit, ceea ce germanii numesc

Geisteswissenschaften... Studiul procesului însuşi al cunoaşterii, alături de întrebările despre natură şi motivul existenţei, a rămas între preocupările filosofiei. Arta s-a ocupat însă şi ea de natura exterioară, mai întîi de om, apoi de natură propriu-zis. De la „studiul" pasiunilor la acela al acţiunilor, al sentimentelor intime, trecînd la peisaj, sub o varietate remarcabilă de mijloace tehnice (pictură, poezie, muzică, arhitectură), arta a căutat să obiectiveze totul, sub semnul, convenţional ca înţeles, al frumosului [17].

Principial, arta şi ştiinţa ar trebui să se ocupe de totalitatea aceluiaşi domeniu : *concretul*. Într-un timp aproape de infinit s-ar putea ca ele să fie cele două expresii ale aceleiaşi realităţi... Pînă atunci, fiecare se restrînge la ceea ce poate formula. În veacul acesta e însă de reţinut că ştiinţa încearcă să formuleze în domeniul spiritului cu o stăruinţă impresionantă. Prin psihologie, sociologie şi, în genere, acele Geisteswissenschaften, caută să recupereze timpul de ocol. Chiar dacă nu va izbuti acum şi va fi nevoit să bată în retragere pentru încă vreo 50 de ani, e sigur că va reveni mai tîrziu, pînă cînd va izbuti să formuleze ştiinţific cît mai mult din concretul exterior şi interior, adică în ambele lui aspecte raportate la om.

Arta însăşi de la descrieri pasionale a trecut la descrieri ale zonelor strict subiective (e ceea ce s-a numit arta vieţii interioare), ca să ajungă la cele mai rare subtilităţi ale cunoaşterii însăşi în opera lui Marcel Proust, de pildă. Cu cît ele progresează, cu atît se restrînge şi acel ţinut indivizibil care e domeniul filosofiei. Dealtfel, însăşi filosofia se vrea uneori strictă ştiinţă, adică formulare prin convenţii precise. Din ce în ce mai mult din această totalitate care era filosofia antică se desprind noi ştiinţe ori noi intenţii de ştiinţă (cînd lumea se plînge de răul modern al ştiinţei, e de la sine înţeles că e vorba de o activitate tehnică, consecinţă a cunoaşterii formulate ştiinţificeşte). Caracteristic e că, uneori, ştiinţele acestea noi fac de-a dreptul apel la progresele realizate în cunoaşterea artiştilor (în psihologie şi estetică, îndeosebi).

ARTA IMPLICĂ OBIECTIVAREA INTELIGENŢEI, DECI A CUNOAŞTERII

Că arta este obiectivarea inteligenţei, adică a cunoaşterii, reiese şi din faptul că acolo unde nu este dovada inteligenţei însăşi, a lucidităţii intenţionate în realizare, nu poate fi vorba de artă... Nu vorbim de „frumosul" realizat prin schimbările din natură : forma stalactitelor, jocul norilor, florile de gheaţă pe fereastră, siluetele zăpezii, căci aci nici nu se întrebuinţează termenul de artă. Dar oricît de frumoase sunt pînzele de păianjen, oricît de

laborioase apar locuinţele castorilor, fagurii albinelor, cuiburile multor păsări, ele nu pot fi socotite operă de artă, fiindcă nu sunt dovada unei inteligenţe, a unei intenţii lucide. Dar nu e numai atît. Chiar cînd omul ajunge să execute în mod automat, fie cu ajutorul unui şablon sau prin mijloace tehnice care exclud creaţia lucidă şi contribuţia inteligenţei, din nou, nu poate fi vorba de artă.

Caracteristic e cazul fotografiei. Cîtă vreme e vorba de o copie automată, nimeni nu socoate fotografia o artă. Cînd însă, prin studierea unghiului de perspectivă, prin alegerea modelului, care e gîndit în momentul alegerii, aşa cum e dorit să fie realizat, fotografia devine tot mai mult o artă.

Dimpotrivă, în realizările omeneşti, chiar acolo unde intenţia primară este industrială, mărturia inteligenţei transformă în artă o clanţă în care se văd intenţii realizate, o călimară, un baston, o casă...

Intenţia se manifestă prin luciditatea fineţei, a acurateţei, a conştiinciozităţii (lucide), prin dorinţa evidentă a unei armonii de culoare, de pildă. Dacă aceste culori sunt alese fără o intenţie subtilă, atunci pot fi socotite vulgare.

În industrie şi în arhitectură, unii esteticieni definesc caracterul de artă prin caracterul de adecvare la intenţia utilitară. Piramidele devin astfel opere de artă în clipa în care te întrebi cum au ridicat blocurile de granit. Toată teoria artei, ca tehnică şi virtuozitate în realizare, intră sub această explicaţie, cu condiţia ca opera să fie concepută. Corelaţia dintre actul concepţiei şi opera de artă este absolută. Numai întrucît dibuim o concepţie, adică o inteligenţă aplicată, convenim că este vorba despre artă. Dealtfel, o posteritate întreagă, în Franţa, a tăgăduit valoarea lui Victor Hugo sub motivul că, deşi a avut o putere de expresie neobişnuită, n-a fost inteligent. Iar admiratorii lui activi au ţinut să dovedească inteligenţa aceasta şi, în parte, au izbutit.

Chiar dacă unii autori de teatru, să zicem, izbutesc să placă publicului, ei sunt contestaţi de cei mai pretenţioşi sub motivul facilităţii, al îndemînării excesiv tehnice, al trucajului, al poncifului, al convenţionalului. Căci nu este destul ca într-o operă de artă să apară dovezi de inteligenţă, ci se cere ca această inteligenţă să fie de calitate. (Sunt în teatru autori care par foarte inteligenţi, dar nu izbutesc să placă publicului : a pretexta discuţii de idei nu poate fi însă o dovadă totdeauna de inteligenţă superioară. Există, pe de altă parte, autori care sunt de-a dreptul preţuiţi pentru inteligenţa lor, cum este cazul lui Bernard Shaw.)

Se prezintă adesea cazul unor scriitori care par neobişnuit de inteligenţi din contactul cu opera lor. Atunci sunt socotiţi ca artişti... Dacă, mai tîrziu, vreun critic arată automatismul actului

lor de creație, lipsa unei cunoașteri noi efective, atunci sunt detronați de pe soclul lor. A fost cazul lui O. Feuillet, iar mai apoi a lui Rostand. Este caracteristic că în critica prin care sunt dizolvați nu se face în realitate decît demascarea automatismului artei lor și carența unei noi cunoașteri. Se înțelege că domeniul cunoașterii este imens și el nu înseamnă defel numai cunoașterea de raporturi matematice. *A gîndi* (a-l contempla lucid) un obiect nemăsurat de mare sau aproape disparent de mic, a reține în atenție o culoare, un sunet, o formă, o relație, o funcțiune, o schimbare, o prezență ori o carență, o nuanță, o disproporție ori o proporție, un fior, o dorință, o dizolvare sufletească înseamnă a da semnificație acestor acte. A le cunoaște deci. Aci trebuie menționată și teoria lui E. Souriau despre artă ca „Știință a formelor", cu tot echivocul concepției generale și, mai ales, al acestei expresii. Aici intră toată seria de esteticieni care au confundat estetica cu logica. Dealtfel, mărturia lor ar putea fi utilizată ca punct de plecare, căci pot fi socotiți ca precursori ai teoriei de față, deși confuziile lor ar putea periclita dezbaterea și soluția propusă aici. (Fiedler, îndeosebi).

Ceea ce e neîndoios e că orice *nuanță* în sunet, în culoare se cere percepută ca atare și deci implică o cunoaștere, un raport. Proporțiile, de asemeni. Prin urmare, nici muzica, nici artele plastice nu se sustrag definiției că arta e cunoaștere, adică stabilire de raporturi. În afară de cazurile pur cenestetice, arta presupune luciditatea nuanțelor, deci existența unor semnificații și în actul de creație intențional, și în operă, și în contemplație. Cînd acestea coincid, atunci e un moment complet artistic. Cunoașterea unei nuanțe implică trăirea ei, deci o bogăție sufletească.

DESPRE EXPRESIE ÎN GENERAL

1

„La conoscenza ha due forme : è o conoscenza intuitiva, o conoscenza *logica*, conoscenza per la *fantasia* o conoscenza per l'intelletto, conoscenza *dell'individuale* o conoscenza *dell'universale ; delle cose singole* overo delle loro *relazioni ;* è in somma o produttrice *d'imagini*, o produttrice di *concetti.*"

Aşa îşi începe Benedetto Croce sistemul său de *Estetică* sosotită ca „ştiinţă a expresiei şi a lingvisticii generale", şi aliniatul conţine nu numai destule confuzii, dar şi un profund neadevăr.

Nu există o cunoaştere intuitivă şi o cunoaştere logică, ci o expresie intuitivă şi o expresie logică. Adică, aceeaşi realitate cunoscută, mai precis, acelaşi fapt de cunoaştere, poate căpăta două expresii : ori una *logică*, ori una *artistică*, adică o expresie *simbolică* sau una *reprezentativă* (a nu se confunda cu simbolul reflex, emblema, care e o falsă reprezentare, hibridă).

2

Expresia pentru ca să-şi merite funcţiunea trebuie să fie capabilă să obiectiveze actul cunoaşterii.

3

A obiectiva înseamnă a da caracter de universalitate şi permanenţă unui act psihic.

4

În expresia logică, obiectivitatea se obţine prin stabilirea unor raporturi controlabile, prin raportarea adică a obiectului cunoaşterii la un sistem convenţional şi sigur.

Există diverse expresii simbolice de la simpla enunţare pînă la formula ştiinţifică.

5

Rămîne stabilit că a cunoaşte înseamnă a stabili raporturi ? A stabili raporturi înseamnă a găsi semnificaţii (aci legătura cu Husserl). (E aci o întrebare, căci s-ar putea ca să aibă dreptate Croce ; e suficient să declari că nu există cunoaştere decît în măsura în care e expresie şi atunci prin simplificare „există“ o cunoaştere intuitivă şi una logică). Cred că în actul cunoaşterii momentele, deşi vag interferate, se pot disocia valabil. Iată un drum spre care ştiu (văd) că e lung. Acesta e un act subiectiv. Ca să dau posibilitate de circulaţie acestui *ştiu* trebuie să-l traduc într-o expresie, fie simbolică : are 20 de km, fie artistică.

E posibil ca expresia să mă ajute să cunosc mai bine obiectul, *să aprofundez cunoaşterea, să-mi controlez cunoaşterea,* care era la început un complex de impresii. Un savant vrea să spună că balena naşte pui vii. E suficient să se exprime prin formula : mamifer. Un artist va căuta o expresie suficient reprezentativă.

6

Există şi momente hibride sau pur şi simplu neutre, sau elementare. Ele alcătuiesc materialul expresiv al celor care nu sunt nici oameni de ştiinţă, nici artişti. Sau nu sunt deloc adevărate expresii sau exprimă praguri de cunoaştere.

De pildă : era o mulţime de oameni

calul e alb
merg pe stradă

toate aceste expresii sunt echivoce, incerte, adică nu au valoarea de acceptare universală şi permanentă, sau este vorba de un prag de cunoaştere sau, ca în cel de al treilea, este într-însul un sens elementar.

Tot atît de hibride sunt şi „simbolurile imagistice sau cele convenţionale“. Steagul reprezintă patria, desigur, pentru că s-a convenit ca roşul, galben şi albastru să reprezinte statul românesc. Dar, pentru cine nu ştie asta, un steag tricolor nu reprezintă nimic. (Se va publica la *Gîndirea* un studiu despre simbolurile hibride).

7

Normal, expresiile oamenilor în genere nu sunt nici expresii artistice, nici ştiinţifice, ci mai mult expresii personale, amestecînd

cele două soiuri, variind după individ, dînd ceea ce se numește stilul personal.

8

Există, dealtfel, o zonă comună, unde expresia artistică nu se *diferențiază* de cea științifică. E în *judecata de constatare*, care, de fapt, nu e o expresie propriu-zis, căci nu are valoare de valabilitate universală. Numai din clipa în care judecata devine (sau mai bine zis, constatarea) matematică, începe diferențierea. Care, aci, în această zonă, nu are decît o valoare teoretică.

9

Pentru că, încă o dată, rareori expresiile sunt pur științifice sau pur artistice. (Matematica, chimia, mecanica etc. pe rînd ; în zona „științelor spiritului" expresia este ambiguă și nu este curată nici chiar în poem.) (La apendice : romancierii care amestecă momentele științifice : Balzac, Proust etc., sau savanții care dau exemple și fac comparații.)

10

Dar, dacă, așa cum se întîmplă în toate manifestările psihologice, principiile se corup într-o zonă interferentă, sunt însă și momente de specificare tot mai accentuată pînă ajung la forme pure. Rezultatele încrucișării nu pun în discuție, în nici un fel, puritatea teoretică cel puțin a raselor.

11

Naște întrebarea : ce condiții trebuie să îndeplinească în definitiv o expresie ca să fie cu adevărat expresie științifică sau cu adevărat expresie artistică. Pentru că, în toată confuzia punctului de plecare, Croce însuși ajunge la afirmarea expresiei ca moment de artă, dar, desigur, din cauza lipsei unei adevărate viziuni de ansamblu autentice, ajuns aci, Croce nu mai are puterea să formuleze nimic. Cu adevărat, abia de aci înainte, ar fi fost necesar să aducă lămuriri, căci, altfel, i se putea obiecta că expresia a mai fost, și înaintea lui, socotită ca moment de artă și că dacă n-ai arătat cînd ai o adevărată expresie artistică, n-ai realizat nici un progres în problematica esteticii.

12

O expresie devine strict științifică atunci cînd ia o formă matematică. Aci va trebui să aprofundez mult, căci se pune desigur și problema legilor, a experienței etc., etc. în *formulă*.

13

O expresie este artistică atunci cînd exprimă un raport efectiv, reprezentativ. Deci elementul expresiei artistice este *comparația*, adică traducerea unui moment al realității printr-un alt moment cu care să aibă o echivalență sensibilă. (Apendice : Marcel Proust este, pare-se, singurul care a avut intuiția valorii de obiectivitate a comparației. În realitate, el vorbește de metaforă.)

14

Nu orice constatare formulată poate deveni fapt științific sau fapt artistic. Mai exact, știința și arta încep să-și merite numele numai de la un anumit grad în sus, deși specificul este același. Cînd zic „focul arde" nu fac cine știe ce act științific, sau cine știe ce realizare artistică.

Se introduce adică ideea de valoare, care, ea singură, stabilește meritul. Căci una este esența științificului sau a artisticului și alta este atribuirea unei valori, act care iese din domeniul fenomenologicului și intră în acela al psihologicului.

15

Deoarece și arta și știința sunt expresii ale adevărului, (cît poate fi ajuns), au între ele numeroase analogii și mai ales un punct de plecare comun. Amîndouă măsoară oarecum. În expresia științifică se face raportarea la o măsură fixă. În cea artistică, la un obiect cunoscut.

16

De fapt, nu e necesar strict ca raportarea să se facă la un obiect cunoscut, decît doar din punct de vedere contingent și psihologic. În realitate, este suficient să se fixeze prin comparație un cuplu de echivalențe sensibile. (Apendice : indiferent dacă se trece de la „abstract la concret" sau dimpotrivă.)

17

Deci, judecățile de valoare nici în știință, nici în artă, n-au valoare decît ca puncte de plecare. Cînd zic „vasul e mare (sau chiar roșu)", n-am exprimat nimic universal valabil. „Vasul e roșu ca sîngele" este o expresie obiectivată.

18

Problema care se pune în expresia științifică și în cea artistică este proprietatea desăvîrșită a expresiei și lipsa ei de echivoc. De aci : în știință, un obiect e „obiectivat" cînd e definit perfect ; în artă, cînd e caracterizat fără echivocitate.

19

Definiția însă pretinde : genul proxim și diferența specifică. Comparația integrală (caracterizarea reprezentativă) cuprinde : redarea calității esențiale și a notei caracteristice.

(Apendice : Taine însuși a fixat principiul acelei „qualité maîtresse". Discuția sistemului lui.)

20

Ca și definiția, comparația care caracterizează trebuie să acopere complet obiectul și să nu i se potrivească decît lui.

21

Cu cît ne depărtăm de comun, cu atît expresia științifică pretinde o pregătire specială mai mare pentru auditor, dimpotrivă, cea artistică sporește dificultățile și pentru auditor, dar, mai ales, pentru autor.

22

Cunoașterea exprimată, fie sub formă științifică, fie sub formă artistică, impresionează pentru că demască o personalitate și dă în același timp cititorului iluzia propriei lui personalități. (Apendice : metafizica artei etc.)

23

Creația, fie în ordine științifică, fie în ordine artistică, înseamnă exprimare (strict) obiectivă a unui moment de cunoaștere.

24

Dacă arta are o valoare constatativă mai mare decît știința, este din pricină că, prin caracterul ei reprezentativ, prin imagini, este cu deosebire senzorială. Încît chiar la un sentiment cenestetic pur de cunoaștere și de reușită în efort mintal, se adaugă enorma contribuție senzuală a naturii expresiei artistice. Cum arta își

alege obiectul cunoaşterii sale (ca să întrebuinţăm o expresie care inversează datele problemei, dar poate fi folosită mai curent) din zone cu deosebire cenestetice : iubire, frumos, psihologic în genere, patologic senzual, sexual chiar în ultimul timp, se vede clar ce de imense posibilităţi cenestetice are.

25

Trebuie adăugat la cele de mai sus şi sentimentul de valoare deosebită care e legat de expresia artistică : prin prestigiul frumosului, valoarea artistică implică şi o valoare de nobleţe pur umană, de sensibilitate la frumos, de înţelegător al acţiunilor celor mai nobile, de inspiraţie, adică de contact cu supranaturalul. Poeţii şi artiştii, în genere, au despre valoarea lor, uneori cu asentimentul publicului, o părere de diferenţă structurală esenţială, specifică, de totală superioritate magică asupra restului omenirii, asupra beoţienilor, cum se spune.

26

Se poate spune, deci, că arta uneşte utilul, agreabilul şi adevărul adeseori, dînd un summum de satisfacţii.

27

În evoluţia ei, arta are ceva din caracteristica ştiinţei. Începe cu descrierile formale, ca şi geometria, ca să treacă apoi la echivalentul vag al ştiinţelor descriptive, apoi la al celor ale spiritului, adică arta trece de la reproducerea şi descrierea formelor la analiza mobílelor psihologice.

28

Există, fireşte, o scară a valorilor în ştiinţă ca şi în artă. Nu are aceeaşi valoare descoperirea tocului de cauciuc cu locomotiva, deşi actele sunt de aceeaşi esenţă. Şi nu are aceeaşi valoare zugrăvirea unui măr ca şi portretul dramatic al lui Hamlet, deşi actele sunt de aceeaşi esenţă. E un principiu pe care îl ignorează însă enorm de mulţi estetizanţi care afirmă oricînd că un vas de B. are aceeaşi valoare absolută ca şi o statuie de Michelangelo.

29

Problema care se pune pentru artă este existenţa obiectivă, fenomenologică, adică existenţa universală şi permanentă. Universal înseamnă, ca şi în ştiinţă, susceptibil de a fi înţeles de oricine

are un anumit nivel intelectual. Exact, nu de a fi înţeles, ci de a fi gustat. O formulă mecanică, deşi e universal valabilă, nu e înţeleasă de oricine.

30

Problema esenţială a artei (a criticii bazată pe artă) este de a distinge valorile universale şi durabile. (Apendice : chiar dacă unele capodopere nu sunt în tot locul şi întotdeauna înţelese, asta nu le răpeşte caracterul de existenţă fenomenologică. Nu e decît o insuficienţă psihologică în joc.) În orice caz, arta porneşte de la postulatul ideii de durabilitate. Nimeni nu e mulţumit cu adevărat cu un succes ieftin, şi scriitorii, artiştii vor să dăinuiască în viitor. (Apendice : A. Gide : „Ceea ce mă preocupă acum e să durez.“)

Aci este deosebirea dintre valorile artistice obiective şi valorile cenestetice condiţionate şi simplu subiective.

31

Cum nu putem cunoaşte absolutul, ne mulţumim să definim obiectele prin relaţiile lor. Adică prin raporturi. Deci, judecata de valoare nu este un act de expresie obiectivă. Ea e comună, elementară, din punctul nostru de vedere, celor două feluri de expresii. Abia cînd măsurăm, obţinem o relaţie obiectivă. Abia cînd comparăm, obţinem o relaţie obiectivă. Un progres îl reprezintă apoi caracterizarea prin definiţie, sau caracterizarea prin descriere obiectivă (comparaţie integrală, portret autentic).

32

O descriere are nevoie de o serie de raporturi. Deci, descrierea ştiinţifică va da relaţii şi *măsurători conceptuale* (adică, raporturi conceptuale). Iar descrierea artistică va descrie folosind raporturi reprezentative. (Apendice : descrierea ştiinţifică a calului ori definiţia lui simplă, ori o enumerare de raporturi. Calul are patru picioare, sînge cald, vertebre... Descrierea plastică a calului necesită alte raporturi : e frumos ca..., animal de... etc. Nu are însă Croce dreptate : ştiinţa nu se ocupă de calul individual ? Ci de noţiunea de cal ? Arta se va ocupa întotdeauna de un anumit cal. Depinde... De atîtea ori se face portretul artistic al leului în genere, al românului, ca expresii artistice. Pe de altă parte ştiinţa, chiar dacă nu are decît un exemplar dintr-un animal, se ocupă de el, disecîndu-l, îl integrează prin raporturi de afiliere la valorile ştiinţifice fixate.)

33

Raporturile descriptive ale artei sunt adesea raporturi prin contrast (în muzică, în pictură adesea, în industrie — acolo unde apare un act de cunoaştere, adică inversat un act de înţelegere).

34

Întrucît acţiunea are o valoare obiectivă indiscutabilă faţă de orice impresie, acţiunea (gestul) poate servi foarte bine ca măsurătoare reprezentativă. De aci, valoarea acţiunii reprezentative, caracteristice a artei dramatice şi etice. Activitatea este un fenomen obiectiv mult mai complex decît comparaţia. Actul este o raportare la spaţiu, la mediul înconjurător, este obiectivarea cea mai autentică. (Apendice : multă lume e nelămurită cînd spun că un gîndac e mare, dar cînd spun că înoată, el e caracterizat printr-un gest de valabilitate universală şi durabilă. Cazul preotului care ispăşeşte fără să denunţe crima care i s-a mărturisit.)

35

Cunoaşterea este ea însăşi o stabilire de raporturi (pare-se că totuşi Croce are dreptate ?!). În orice caz, cunoaşterea poate să se trădeze mai curînd prin alegerea modelului, prin încadrarea lui, prin raportarea lui la coordonate care pot duce la obiectivitate. Cunoaşterea (înţelegerea, deci personalitatea) apare ca o pecete imprimată modelului din simpla lui preferinţă. Actul selecţiei apare ca o caracterizare a celui ce alege. (Apendice : Prin urmare, ceea ce se neglijează enorm în arta naturalistă este importanţa modelului simultană cu ştiinţa expresiei. Un măr e un măr, în afară de faptul că i se găsesc semnificaţii noi. Chiar aci se poate explica întrucît fotografia este o artă autentică : nu prin caracterul de fidelitate al reproducerii care este pur mecanică, ci prin alegerea modelului şi prin caracteristica modelului.)

36

De cele mai adeseori, prin simpla selecţie, modelul se şi caracterizează. Sporeşte această caracteristică prin prezentarea într-un anumit mod, într-un anumit cadru.

37

Cunoaşterea întrepătrunde cît mai multe raporturi de amănunt, le şi amplifică dintr-o raportare generală, unul la toate celelalte. E ceea ce dă atîta substanţă operelor de mare valoare.

(Apendice : cînd spun : a semna sentința de moarte e mai puțin decît „a semna sentința de moarte, mușcînd din măr", căci semnificația a sporit.)

38

Copia nu are nici o valoare pentru că reproduce încă o dată un act complex de cunoaștere. Cel care copiază nu are nici meritul alegerii modelului, nici al stabilirii raporturilor de cadru, adică, al semnificațiilor, nici al raporturilor de detaliu selecționate. E totuși artă într-o măsură mică de tot, întrucît arată înțelegere pentru frumusețea originalului. E totuși aici un act de cunoaștere. Aceasta diferențiază între ele copiile : în proaste și în bune. Dar adesea și meritul acesta scade, căci de cele mai multe ori se copiază opere celebre, care au fost explicate îndelung și amănunțit.

39

Plagiatul este real numai cînd pasajul furat nu cîștigă noi semnificații în noul cadru. E logic să se judece dacă există o proporție apreciabilă între cantitatea împrumutată și valoarea de cunoaștere a semnificațiilor noi. E neîndoios că valoarea momentului rămîne și e un act de rea-credință să nu se indice că pasajul e împrumutat. Dar această considerație e în planul strict moral, exterior artei.

40

Adeseori „plagiatul" înseamnă o îmbogățire copleșitoare a semnificațiilor inițiale. (Apendice : Shakespeare amplifică poveștile venețiene, alte exemple : *Cidul*, *La steaua*... etc.).

41

S-ar putea arăta că, de pildă, clasificării științifice îi corespunde romanul, adică fixarea individului, momentului în cadrul existenței lui : *A-i fixa toate coordonatele.* Da !!

42

Totalitatea operelor unui mare scriitor înseamnă echivalentul unui sistem științific. (Nu alunec aci în alegorie ?). În orice caz, e vorba de scriitori care s-au realizat, adică au creat o nouă conștiință în lume.

FENOMENOLOGIA TRĂIRII ESTETICE

Specificul Erlebnis-ului estetic are un caracter triplu, căci e rezultanta a trei momente :

a) e provocat de un obiect (fenomenologic, nu real, adică rezultînd ceva fără să arate că e şi de valoare) ;

b) presupune o reacţie (depinzînd de subiect) ;

c) reacţia e întovărăşită de conştiinţa de valoare (care nu e îndeobşte autentică).

Acest caracter al specificului este *funcţional,* pentru că fiecare dintre cele trei momente esenţiale specificului sunt variabile ale aceleiaşi funcţiuni. Asta înseamnă că trebuie să ţinem seama, deopotrivă, de aceşti factori, care, în fapt, sunt daţi în mod variabil. E caracteristic oricărei funcţiuni ca lipsa unui factor s-o anuleze în întregime.

Pentru că ne aflăm în faţa unui act artistic, nu numai a unui Erlebnis, este necesar ca a treia variabilă să fie o valoare autentică, efectivă de artă.

Fenomenologia trăirii estetice este necesară ca să putem examina apoi teatrul empiric şi posibilităţile empirice ale teatrului.

Analiza pur fenomenologică a esenţei artei ne-ar fi necesară pentru fixare, nu a unor norme sau reguli, dar cel puţin pentru o sistematizare a străduinţelor teatrale şi cinematografice în viitor. Numai această analiză pur fenomenologică ne-ar permite să luăm o poziţie esenţială în domeniul artei fără pericolul unor rătăciri amplificate succesiv.

În stadiul actual al esteticii, această analiză pur fenomenologică nu s-a făcut. Încercările esteticienilor fenomenologi (pe care le vom analiza într-un capitol anume) au ajuns la un frumos rezultat simplu negativ. Au realizat autonomia esteticii, prin eliminare succesivă şi anulări, dar după ce au delimitat ţinutul

esteticii, nu au mai fost tot atît de fericiți încercînd să-i arate și conținutul fenomenologic.

Necesitatea unei fenomenologii a trăirii estetice, care să preceadă o pură fenomenologie a artei, e impusă numai de motive de ordin practic. Teatrul, ca spectacol, este una din artele actuale. El urmărește un efect imediat. Fenomenologia lui însuși ne va arăta că e în funcție de factori prezenți, că se realizează în actualitate, indiferent uneori de valoarea etern artistică.

Prezenta lucrare ar stîrni însă un scăzut interes dacă, ieșind din domeniul pur fenomenologic, s-ar coborî în acela al științei artei, deși esteticienii fenomenologiei au acceptat alături probleme ale științei și ale artei, ceea ce, după noi, constituie o greșeală. O știință a artei nu e posibilă înaintea unei realizări pur fenomenologice. Ea a sedus prin caracterul ei de obiectivitate, dar nu e mai puțin adevărat că are un caracter empiric, în stare să provoace multe confuzii. Se va vedea mai tîrziu că pentru o relativă sistematizare a materialului lucrării de față s-a adoptat o poziție fenomenologică, despre care nu spunem că este autentică, dar afirmăm că, după părerea noastră, este cea mai rodnică și cea mai justă, în roadele ei, dintre pozițiile estetice de pînă azi.

FENOMENOLOGIA PARTICIPĂRII ESTETICE

O dificultate în plus se ridică în românește încă de la fixarea termenului Erlebnis-ului limbii germane. A-l traduce prin „starea de conștiință estetică" înseamnă a-i anula tocmai sensul de trăire, „faptul psihologic" este evident impropriu, „reacția estetică" sugerează ideea de atitudine opusă obiectului-cauză ; „plăcerea estetică" simplifică prea mult caracterul actului, „gustarea estetică" îi adaugă o notă de vulgaritate. „Trăirea estetică", dealtfel indicată prin sensul originar, sugerează ideea unei trăiri în obiectivitatea ei față de obiectul de artă însuși. „Impresie", care e destul de just, este echivoc și superficializat. Ne-am oprit la termenul de „participare estetică" deoarece, deși prezintă inconvenientul de a subordona prea intens reacția estetică și de a o subsuma, corespunde însă mult mai bine intențiilor unei estetici autonome și creației artistice obiective. Înțelegem să rezervăm termenul de emoție artistică emoției creatoare a artistului și nu pricepem realitatea unui „sentiment estetic".

Emoția artistică este identificarea unei inteligențe într-un obiect producător de emoții. Intelingență = personalitate. Chiar în matematici, cînd ne gîndim la inteligență, este o emoție artistică. Emoție în afară de sentimentul de valoare nu există. În natură, omul își admiră propria inteligență. Dar poate că în artă, în genere, emoția artistică este emoția unei prezențe. Prezența inteligenței

în momentele de emoție = identificarea personalității. *Emoția artistică este luciditatea în trăire.* Luciditate = prezența conștiinței (a inteligenței) [18].

Cei dintîi care par să se fi ocupat de participarea estetică sunt asociaționiștii (?) englezi, Henry Home, David Hume, Ed. Burke.

Cel care însă sluji ca bază analizelor psihologice de mai tîrziu, deci esteticii psihologice, obținînd și o durabilă disociere a participării estetice, fu Kant :

Încercînd să delimiteze și să supună unui examen strict facultățile legislative ale spiritului, în prima parte a lucrării lui consacrate *Criticii rațiunii pure*, Kant delimitează facultatea estetică la domeniul frumosului și al sublimului. Din nou, centrul de interes nu e în obiect, ci în subiect — menținînd deci și aci marea lui revoluție filosofică. „Gustul este facultatea de a judeca un obiect sau un mod de reprezentare prin satisfacție sau neplăcere, *într-un mod cu totul dezinteresat*. Se numește *frumos* obiectul acestei satisfacții.“ Această satisfacție dezinteresată stă la baza întregii estetici psihologice în veacul care a urmat.

În tabloul care precede — în introducere — critica judecății, prezentînd „facultățile sufletului în ansamblul lor“, alături de facultățile de cunoaștere și de facultatea de a dori, Kant înscrie și *„sentimentul de plăcere și durere“*, care își găsește „aplicație“ în Artă.

Imaginația însăși este pentru el de domeniul senzației. O imaginație reproductivă și alta combinativă (fantezia). Kant concepe arta distinctă de frumusețe. Frumusețea pură nu conține concept. „Este frumos ceea ce are forma finalității fără reprezentarea scopului.“

Kant deosebește un domeniu spiritual care se distinge și de *plăcerea organică*, precum și de activitatea ei : folositor, bun, adevărat. E domeniul *activității sentimentale speciale*, numită judecată. Sau, mai exact, *judecata estetică. Plăcerea dezinteresată* o simțim în fața culorilor pure, a sunetelor pure, a florilor (fără concept).

Despre sublim : „sufletul se simte emoționat la reprezentarea sublimului în natură, în vreme ce judecata estetică asupra frumosului îi dă calmul contemplației“ (p. 90.) Deci *contemplație* pentru *frumos, emoție* pentru *sublim* — iată sursa esteticii psihologice.

Ideea de contemplație se accentuează la Schopenhauer, care susține că arta este floarea vieții. Contemplatorul artistic, cum s-a spus, nu e un individ, ci un subiect cunoscînd, în mod pur, deasupra voinței, durerea timpului.

Bazele esteticii empirice, din care avea să iasă cea psihologică, le pune Fechner. El își propune să dea o estetică *de jos*

în opoziţie cu cea *de sus* a dogmaticilor şi metafizicienilor. Precede prin inducţie. Cînd e vorba să definească frumosul, el recurge la vechea *analiză internă.* Distinge trei sensuri de frumos : a) agreabilul ; b) frumosul în sens restrîns ; c) în sens foarte restrîns : adevăratul frumos. E o teorie endemonică. Fechner introduce metoda experimentală începînd cu fapte mici. Este observaţie provocată, la nevoie, modificată, mereu călăuzită de idei directive. „Metoda alegerii" consistă în a prezenta un mare număr de fapte şi a întreba, pe cel care e indicat, pe care dintre obiecte îl preferă. »Metoda construcţiei" înseamnă să rogi pe cei anchetaţi să construiască. „Metoda observării lucrurilor uzuale" ajunge la concluzia secţiilor de aur.

Lipps critică şi respinge teoria jocului, ca şi pe aceea a plăcerii, ca scopuri de artă. Combate şi ideea că arta vrea să dea emoţii, să prezinte realitatea vieţii — individualitatea —, ca să scape de o greutate, întru libera dezvoltare a imaginaţiei.

„Obiectul imaginaţiei este eul nostru obiectivat, transpus în altul şi prin urmare regăsit în el... ne simţim în alţii, sau cu ajutorul altora, fericiţi, liberi, măriţi, crescuţi. Sentimentul estetic al simpatiei nu este numai un mod de plăcere estetică, este chiar plăcerea estetică. Orice trăire estetică e fondată, în ultimă analiză, numai şi numai pe simpatie, chiar aceea pe care ne-o dau liniile şi formele geometrice, arhitecturile, ceramica şi altele la fel. Orice gustare artistică şi estetică în general este, prin asta, bucurarea despre un lucru care are o valoare etică, nu ca un element de ansamblu, dar ca obiect de intuiţie estetică." (Citat de Croce la p. 407.) Estetica poate fi definită ca o disciplină a psihologiei aplicate, după Lipps, care a evoluat şi este fenomenolog.

Konrad Lange a susţinut că arta este o *autoiluzionare conştientă* (1895). Tot el vorbeşte de admiraţia naturii ca artă. Se raliază, într-o oarecare măsură, conceptului de valoare estetică a faptului estetic. Cei doi poli ai conştiinţei sunt *sensibilitatea şi inteligenţa,* dar ca intermediar *e intuiţia* sau *imaginaţia,* al cărei produs este imaginea, la jumătate drum între senzaţie şi concept. Asupra ei cade conştiinţa şi *atunci* devine estetică. Faptul estetic nu e pasivitate, ci activitate. *E unitatea internă.*

Külpe foloseşte şi observaţia interioară a celor examinaţi (des sujets) ca să studieze impresia : analiza unui obiect de artă dintr-un punct de vedere definit ; comparaţie sau alegere simplă, multiplă, în serie, perechi, în schimburi continue, într-un timp minimum sau variabil. Se înregistrează impresiile cu ajutorul aparatelor moderne : pneumograf, cinematograf etc., se notează variaţiile precise ale respiraţiei, pulsului, ale fizionomiei şi impulsiile către mişcare, care se produc mai mult sau mai puţin inconştient, în cursul unui spectacol, al unei lecturi sau al unei audiţii muzicale.

Sunt vreo 14 proceduri diverse de experimentare. Greşeala experimentatorilor (şi anchetatorilor) e că neglijează, ca factor, *ideea de valoare, care creează curente de sensibilitate estetică.*

CONDIŢIONAREA OBIECTIVĂ A SUBIECTIVITĂŢII ESTETICE

Concepţiei simplu psihologice i s-a opus o concepţie obiectivă, unei concentări interne, cum spune Geiger, o concentrare externă.

Partizanii acestei teorii deplasează accentul pe obiect (exterior), dar fără să schimbe în esenţă caracterul emoţiei (care rămîne o emoţie sui-generis, dar simplă.) Esteticienii care au formulat teorii estetice sau au neglijat emoţia sau au considerat-o ca o reacţiune a obiectului, în cazul cel mai bun, o estimare a lui (Witashek ?). Un proces psihologic în care există un obiect există o acţiune (exact o reacţiune) a acestui obiect într-o conştiinţă.

Contemplaţia — ca factor estetic sau specifică intuitivare a obiectului estetic (Geiser, Croce, Hamann, Scheler).

Concentrarea externă mai e specifică şi în ştiinţă şi în politică, o avem.

Polemica Scheler — Wolkelt.

Witashek — sentimentul estimării.

CONŞTIINŢA DE VALOARE ÎN PARTICIPAREA ESTETICĂ

Este surprinzător cum esteticienii de pînă azi n-au izbutit, în analizele lor, să ajungă pînă la această esenţă a participării estetice care este conştiinţa de valoare estetică a obiectului şi a emoţiei în acelaşi timp (cînd e o emoţie), care e apoi urmată de o participare estetică.

După cum am văzut pînă acum, era dat un obiect estetic. Acest obiect producea o reacţiune în contemplator. Era suficientă această reacţiune (dezinteresată, fără scop etc.) pentru ca obiectul să fie declarat artistic (eventual frumos), iar reacţiunea o reacţie estetică. Cel mult după caracterul de intensitate şi de calitate abia, cîţiva esteticieni, mai dificili, convenură că au de-a face cu o reacţie estetică. Deci, odată constatată această reacţie, după criterii diferite şi discutabile, ea a fost declarată reacţie estetică (după criterii diferite şi discutabile, obiectele au fost caracterizate ca estetice).

Deci ordinea procesului era asta : obiect, reacție asupra obiectului. Prin faptul că acțiunea era fără scop, dezinteresată, ea era o reacțiune estetică.

Chiar partizanii esteticii obiective și-au concentrat atenția asupra obiectului, știind că, odată caracterul artistic al obiectului fixat, reacțiunea lui este automată, imediat, ca un corolar. Eu socot ambele concepții despre participarea estetică deopotrivă de simpliste. A rămîne la ele înseamnă a înregistra și studia fenomenele de la periferia vieții artistice și a neglija esențialul. Nici unul dintre marile procese de influențare artistică, deopotrivă în ordinea socială, ca și în viața individuală, nu se poate explica prin aceste minore concepții. Numai faptului că nici unul dintre marii esteticieni cunoscuți nu a fost el însuși un creator în artă i se datorește probabil această carență. Marii savanți străini de lumea de artă au adus în judecarea ei o mulțime de prejudecăți și o înduioșătoare naivitate. Înclinați să judece faptul estetic după construcții teoretice străine de artă, ducînd la acel caracter spectacular al esteticii tradiționale care, de cîte ori a încercat aplicări, a suferit dezolante înfrîngeri sau, dimpotrivă, pornind de la fapte, ei au dovedit naivitate luînd drept produs de artă orice era etichetat de cărțile de școală sau de opinia curentă. Se vede mai bine lipsa de discernămînt artistic a acestor doctori ai artisticului, de pildă, cînd fac anchete și atunci se adresează gloriilor de gazetă ilustrată. Este în această dezorientare a unei autorități, de îndată ce pășește în lumea reală, ceva din acea poveste despre o faimoasă armată care, pornind la luptă, roagă stăpînirea să-i dea cîțiva gardieni s-o apere de... tîlhari.

Procesul de creație artistică este de o complexitate și de un caracter atît de neașteptat pentru cei din afară, încît mărturisim că nu ne miră deloc faptul că în nici un studiu de estetică el n-a fost înfățișat pînă acum decît în mod naiv. Ceea ce e mai surprinzător însă e că însuși procesul participării estetice, care, firește, e mult mai abordabil, n-a fost soluționat pentru știința esteticii. Aceasta și din cauză că nici unul dintre esteticieni, pare-se, n-a depășit pînza de prejudecăți care învăluie tot ce e artă. Cu vreo cîteva excepții, esteticienii au rămas la concepția ființei excepționale ca esență, supranaturale și iraționale, care e artistul. În asemenea împrejurări, firește, orice încercare de lămurire este inutilă (citat Vianu).

Una dintre aceste prejudecăți este încrederea inexplicabilă în eficacitatea artei.

Toată estetica psihologică admite ca un postulat că, odată obiectul esteticii dat, reacțiunea estetică îi urmează neapărat. Se deosebește bineînțeles — și cu totul artificial — publicul în două clase : publicul opac și publicul receptiv. De cel opac nu se ocupă nimeni. Chiar în această împărțire, ideea de aptitudine de esență

deosebită e la bază. Artistul nu e om, iar cel care-l înțelege pe artist nu e nici el un om comun. E de altă esență. Puterea de creație... sentimentul estetic țin de miracol. Chiar la cei mai emancipați de această concepție dăinuiește cît de cît această superstiție.

În clipa cînd savantul intră în domeniul artei, îl simți timid, emoționat și extrem de fericit și curajos după ce a izbutit să traverseze salonul cu încălțămintea specială pe care și-a făurit-o în lungile ore de meditație. Se admite că sunt genii neînțelese pentru că nimeresc în vremea lor contemporani prea opaci. Se admite global că sunt neînțeleși pentru că... sunt revoluționari.

Dealtfel, atunci cînd vorbesc despre sentimente în general — parcă dintr-o dorință infimă demonstrativă — savanții vor să arate că și ei „pricep" pe poeți și că, mai ales, „și ei simt" așa ca poeții. Și atunci încep să concureze literatura, dar literatura în ceea ce era ea mai de rînd, mai vulgar, mai la îndemîna tuturor. Savanții se întorc acasă mîndri, cu toate poncifele, toate locurile comune de pe piața artistică. Ei care, în specialitatea lor, diferențiază și aleg cu perspicacitate, în domeniul sentimentului și al poeziei sunt de o acceptare grosolană. Dacă n-ar fi decît să cităm cunoscuta *Natur und Wesen der Sympathie* a lui Scheler ca să arătăm această manieră de a fi cu mîndrie om al sentimentelor mai ales cînd se face psihologie descriptivă.

Dar, în afară de această mistică teamă, nici o analiză. A admite că există genii neînțelese, și, în același timp, a considera ca dogmă eficacitatea imediată a faptului artistic este o contrazicere, care n-a surprins niciodată pe esteticieni și nu i-a constrîns la analiză mai strictă. În realitate, acest proces al geniului neînțeles e de o complexitate trăită într-o serie de întîmplări, care, cercetate științific, depășesc cu totul naiva și globala concepție a geniului revoluționar, așa cum apare ea în sistemele de estetică. Și, în același timp, duce și la vădirea insuficientă a concepției curente în estetica despre Erlebnis-ul estetic. A crede că într-o epocă nu există sensibilități receptive, iar peste cîteva decenii apar dintr-o dată generații spontanee, o imensă majoritate de sensibilități, care, reacționînd imediat la opera de artă, fac popularitatea geniului necunoscut ieri, este desigur o ipoteză comodă, dar fără nici o valoare științifică. Pentru un spirit cercetător ea nu poate sta în picioare nicicînd.

*

Prin urmare, noi socotim că definiția lui Kant despre satisfacția estetică, valabilă și astăzi, după ce am văzut ipostazele psihologice, anume că satisfacția estetică este o satisfacție dezinteresată și fără scop, trebuie înlocuită cu următoarea formulare : participarea estetică este un consens (emoțional) adăugat unei

satisfacţii oarecare dezinteresate din conştiinţa unei valori artistice, care face parte din esenţă. Sau : *este o emoţie dezinteresată condiţionată de conştiinţa unei valori artistice.*

CARACTERUL TRIPLU ŞI FUNCŢIONAL AL TRĂIRII ESTETICE

Se pare că în cercurile gîndirii sistematice, a căror preocupare directă nu este totuşi estetica, e dorită o examinare a problematicii esteticii contemporane, o fixare a poziţiilor ultim cucerite, care să permită o coordonare ştiinţifică între ea şi celelalte discipline. Negreşit că au apărut adesea expuneri despre „curentele esteticii contemporane", însă ele aveau mai mult un caracter evolutiv istoric, încît toate ar fi putut fi intitulate „istoria esteticii", pentru că e în caracterul teoriilor filosofice să nu se juxtapuie şi numai să se alăture. Ni s-a oferit astfel o istorie a susţinerilor estetice unde am fi dorit o sistematică. Dealtfel, tocmai din această cauză, chiar fiecare sistem de estetică cuprinde de regulă şi refutarea celorlalte sisteme, justificînd prin aceasta propria apariţie şi subliniind cu grijă noutatea pe care o aduce în domeniul esteticii.

Socotim că dintre aceste refutări, întemeiată şi cu sorţi de a rămîne definitivă este refutarea de către estetica fenomenologică a esteticii genetico-experimental-psihologice. Cu puţină accentuare se poate considera azi că întreaga contribuţie a acestor direcţii la lămurirea problemelor esteticii a fost nulă. S-a adeverit astfel avertismentul care s-a dat, încă de la început, esteticii subiective sau genetice şi care i s-a repetat mai tîrziu ca repro ş că : o cercetare directă a faptelor estetice, fără o prealabilă limitare prin concept, este, dacă nu periculoasă, prin rătăcirile pe care avea să le provoace, cel puţin inutilă şi prilej de pierdere de vreme. Restrîngerea faptului estetic şi a problematicii lui la simplul Erlebnis era arbitrară din cale fară, căci problema valorii rămîne capitală în estetică şi orice altă preocupare nu este decît simplu diletantism. E de mirare că înşişi psihologii artei, care au denunţat diletantismul oricăror preocupări, n-au înţeles că psihologismul lor însuşi e simplu diletantism. Şi cel puţin dacă analiza psihologică a acestui Erlebnis ar fi fost aprofundată atît cît trebuie, contribuţia esteticii subiectului ar fi fost cu adevărat interesantă.

Impresia noastră e însă că psihologia esteticii n-a realizat pînă acum nici măcar o analiză esenţială a trăirii, a „gustării" estetice. Cauza stă în aceeaşi predispoziţie împotriva valorii dintr-o insuficienţă diletantă. E într-adevăr surprinzător că nici unul dintre psihologii artei nu ne oferă o fenomenologie a specificului trăirii artistice, care e unul dintre specificurile funcţionale ale artei. Că fenomenologia n-a remarcat mai îndeaproape şi mai cu accent

această insuficiență se explică puțin și prin ostilitatea pe care ea a arătat-o psihologismului, pînă la a-i tăgădui și virtualitățile, pe de-o parte, iar pe de alta, pentru că fenomenologia și-a rezervat ei însăși specificul trăirii. Nu ni se pare însă că aduce soluția cuvenită și, făcînd citatele necesare, vom arăta mai tîrziu cum a fost încercată soluția și de ce n-a izbutit. Dar mai întîi, și ca să terminăm cu capitolul psihologism al esteticii, vom arăta mai de aproape care e limita realizării ei, vom propune apoi soluția noastră [19] și abia apoi vom relua soluția fenomenologică, adică, mai exact, a esteticii fenomenologice știute, căci noi înșine nu putem evita aplicarea metodei fenomenologice în genere, însă continuu verificată prin psihologic. Și posibilitatea unei astfel de aplicări vine din faptul că Erlebnis-ul prezintă un caracter anume în estetică, prin locul său în funcțiunile sufletești. E la interferența sferelor : psihologic și estetic. Din această cauză, el poartă o dublă caracteristică și poate fi abordat pe un dublu versant. Specificul său este o fuziune totală, iar linia lui funcțională e coordonată cu artisticul, dar după legi proprii. Paralelismul lor reprezintă unul dintre acele sisteme relative, posibile îndeosebi în științele biologice, mai relaxate încă în domeniul esteticii ca oriunde, mai capricioase în raportul momentelor diverse decît în oricare ansamblu de cauze și efecte. Încă nu se poate ști dacă se va soluționa vreodată și dacă nu va rămîne cumva un dualism de fapt, menit să înlocuiască dualismul de doctrină al esteticii obiective și al celei subiective. În orice caz, caracterul strict psihologic al Erlebnis-ului este evident, iar necesitatea specificului artistic o constituie o esență care face necesară o metodă anume în determinarea lui, o fenomenologie a reacției artistice. Se naște întrebarea dacă nu cumva o determinare a specificului Erlebnis-ului estetic nu presupune în prealabil o determinare a esenței artisticului, ceea ce-ar complica la nesfîrșit problema, căci ar duce la un cerc vicios. Această determinare nu e necesară, căci esența Erlebnis-ului presupune într-adevăr un fenomen în înțelesul fenomenologiei, dar esența acestui fenomen este, strict teoretic, o substituire, perfect valabilă ca o ipoteză, dar, în același timp, rămînînd un soi de satelit al esenței artisticului. Lucrurile se petrec după formula unui *ca și cum.*

NOTE LA *FENOMENOLOGIA TRĂIRII ESTETICE*

În roman și teatru se realizează tipuri, cunoscîndu-li-se acțiunile semnificative care le caracterizează. A cunoaște structura unui tip complex înseamnă a-l gîndi, deci, a cuprinde tipul creat în

personalitatea sa, implicîndu-l efectiv, cum e cuprinsă sfera mică într-una mai mare.

Dealtfel, acţiunile înseşi ale tipului par ca nişte creaţii în care inteligenţa sa se mărturiseşte.

„Emoţia în artă" este emoţia cunoaşterii în genere. Emoţia unui om de ştiinţă în clipa descoperirii pe care o face. Frumuseţea *reuşitei* în expresie e aceeaşi în amîndouă cazurile. (La cenestetică : *plăcerea reuşitei* — chiar în ştiinţă, în tehnologie, în artă).

Echivalenţa dintre cunoaştere şi creaţie vine din faptul că un obiect necunoscut nici nu există pînă atunci. *Obiectivînd o cunoaştere, o creezi* de aci înainte pentru totdeauna. Prezenţa ei va fi, în cultură, prezenţa concretului şi ea dă emoţia cunoaşterii originare. (Emoţia care însă cu timpul se poate atenua [?], vezi cenestetica.)

Un pictor dovedeşte luciditate şi stabilire de raporturi prin :

a) alegerea modelului

b) prezentarea modelului într-o anume ambianţă, adică „stilizarea" oarecum, exact stilul personal, moment discutabil însă...

c) gruparea elementelor

d) cunoaşterea internă prin nuanţarea execuţiei. Orice percepţie presupune o intenţie, deci e moment de cunoaştere.

*

Stilul este inerenţa subiectivităţii în orice creaţie, adică în orice structură realizată cu luciditate [20]. El traduce *prezenţa conştiinţei.*

Natura înfăţişează numai peisagii organice.

Tot ce e specific e stilizat, creaţia autentică nu e stilizată.

Stilul e omul, se zicea, dar nu se bănuia sensul restrictiv. Exact : stilul e omul, nu opera. Opera este de merit esenţial în măsura în care te face să uiţi omul.

*

Valori caleidologice :

Valorile care nu sunt datorite unui efort de cunoaştere, ci unui automatism sau unui efort automat. *N-au semnificaţie.*

Pata de cerneală, caleidoscopul
Cristalele
Gheaţa pe fereastră
Cîntecul păsărilor
Valurile
Norii

Coloritul vegetal
Versul automat pe rime date
Cuvintele potrivite (Mallarmé)
Proza ritmică
Figurile tocite de vreme

*

Nu există nimic neinteligibil în ordinea cunoașterii. Neinteligibilă nu poate fi decît expresia în sensul că e specializată.

*

Greșeala lui Croce e că a identificat intuiția și expresia cu arta în loc să identifice cunoașterea cu intuiția, iar expresia să fie apoi diferențiată în artă și știință.

Se pare că posteritatea este tot atît de globală ca și contemporaneitatea. E și ea influențată de actualitate, de reclamă, ca să zic așa. (Ia notă de toți cei care au știut să-și facă reclamă în viață.) E o greșeală să presupui că posteritatea este mai inteligentă decît contemporaneitatea... Abia dacă e mai dezinteresată.

*

Poezia identificată cu iluzia

Totdeauna s-au ivit scriitori cu fobia realității care au identificat realitatea cu proza, frumusețea cu iluzia. Realității i-au opus irealul (grotesc, înălțat, pur etc.) Orientalii au excelat în această confuzie.

Oroarea de realitate, dacă e indiciul unei inteligențe vii și mediocre, se rezolvă însă în creații de un farmec superficial, dar uneori irezistibil. I se opune poezia realității. Poezia-iluzie, deși e datorată unei insuficiențe de imaginație, e stimulată totuși de o dorință de imaginație.

Arta la acești creatori este morbidă din cauza dezechilibrului între imaginația lor cecică (oarbă) și oroarea lor de real. Sunt ca niște oameni care încercînd să evadeze ar izbuti să se cațere pe zid, dar n-ar avea puterea să treacă dincolo. Au numai impresia infinitului...

*

Arta e un act de conștiință, de valoare, inseparabil de conștiință...

*

Nu există o artă a copiilor, o artă a negrilor etc. Fenomenologia are dreptate susţinînd că nu există decît artă.

*

Ideea de valoare nu e inseparabilă numai de judecata artistică, aşa cum s-a admis în genere. Noi afirmăm că ea e inseparabilă şi de *emoţia artistică*.

Însimţirea artistică e în funcţie de judecata de valoare. Atenţie : dar criticul însuşi ? Ce precede la el ? Gustul sau judecata ! Nu există gust artistic fără educaţie. Criticul mediu judecă după prejudecăţi, clişee. [21]

Copiii şi needucaţii gustă fiziologic frumosul :
le place marea
le plac figurile fără bube
le plac caii iuţi şi tineri
le plac aerul şi muntele
le plac casele cu interior cald
le plac culorile
le place o anumită muzică
le place profesorul bun etc.

Orice spectator deosebeşte plăcutul de frumos şi declară plăcutul frumos numai cînd e educat să facă asta. Aşa se creează prejudecăţile.

Un critic român, profesor universitar, a declarat că nu-i place Proust ; apoi a aflat că e de valoare, atunci i-a plăcut şi lui şi a scris o carte despre el.

*

S-ar putea crede că la primitivi judecata de valoare nu e implicată gustării artistice. Orice fapt artistic — chiar la cele mai primitive popoare — e un fapt social şi o judecată de valoare.

*

Gustarea prin solidaritate sentimentală e mai rară decît se crede (şi atunci, în schimb, e mai profundă), căci implică identitatea de situaţii.

*

Sunt sate unde casele se împodobesc cu brîu roşu, altele nu. Într-unele cei influenţi au declarat asta frumos, într-altele nu.

Care e exact rolul sugestiei în artă ?

Aici stă şi mecanismul *modei* (să nu deraiem !).

*

Există o dorinţă de a fi emoţionat esteticeşte. Adolescenţii fac mari eforturi ca să fie emoţionaţi.

*

Eu nu tăgăduiesc că arta autentică are o acţiune nemijlocită, dar numai asupra spiritelor sensibile atunci cînd pot face tabula rasa de prejudecăţi. Dar această realizare e foarte grea :

1. pentru că presupune o conştiinţă artistică, deci o maturitate.

2. dar o maturitate presupune un trecut de judecăţi, de prejudecăţi estetice.

Nu numai atît. Cred că există opere de artă autentică asupra cărora timpul n-are influenţă, dacă nu ar interveni prejudecăţile criticii. Judecata estetică ar fi însă mereu paralelă cu judecata absolută, o realitate specifică.

*

Există o plăcere directă fiziologică şi prin simpatie, care nu e gustată estetic decît dacă e raportată la codul estetic (experienţa mea personală cu pictura şi teatrul).

*

Kant a subliniat pretenţia noastră de universalitate. În realitate, e o nevoie şi o condiţie sine qua non de universalitate.

*

Nu e judecată de valoare în cele mai multe cazuri, ci conştiinţă de valoare. Dar criticul care descoperă un talent ?

Erlebnis nu e o stare frumoasă, e condiţionată de conştiinţa de valoare.

E o superstiţie acţiunea imediată, spontană, necondiţionată a operei de artă, dovadă necesitatea expertizei.

*

Moda nouă la început șochează, pe urmă ne obișnuim cu ea și nu mai admitem alta. Dacă ar fi fost o acțiune spontană la frumos, n-ar fi fost evident nevoie „de educația simțurilor".

*

Există desigur o serie de *plăceri* (baie caldă, masă bună, aer curat), dar nici măcar în conștiința celor ce le încearcă nu sunt un act de valoare. Și conștiința de valoare este net o conștiință de valoare artistică.

*

Eu nu pun în discuție motivele creației artistice, căci m-aș abate de la problemă. Ci numai trăirea artistică, emoția artistică. Sunt obiecte de artă care provoacă trăirea artistică, dar altele nu. Pentru ce unele o provoacă, iar altele nu ? Ce intervine nou ? Din afară ? E simpla predispoziție a individului ? În cîte epoci întregi se neglijează o operă de artă ?

*

Se întîmplă ca operele de artă să varieze în stima spectatorilor, dar tocmai asta dovedește că ele sunt cauza suficientă de trăire artistică (și că deci experiențele, care vor să dovedească asta, n-au sens), ci e alt factor esențial. Conștiința de valoare.

*

În realitate, analiza noastră pornește de la o analiză de esență (fenomenologică), de conținut, verificată nu numai prin psihologie, dar și prin evoluții genetice și prin orice altă posibilitate de verificare.

Ceea ce facem este o analiză descriptivă ?

*

Care este esența actului de trăire estetică ? Este credibilitatea. Dacă această credibilitate dispare, trăirea nu mai are loc.

*

Ni se citează cazuri din arta copilului. Dar nu există o artă a copilului. Există, pur și simplu, unii copii care interferează domeniul esenței artei.

*

Dacă arta ar fi o realitate psihologică, ar trebui ca ea să fie condiţionată de ceea ce a fost. Or, nu avem nici o certitudine că aceea ce a fost pînă acum a fost artă.

*

Trăirea e un fapt psihologic, independent de valoarea absolută a operei de artă, dar presupunînd necondiţionat această valoare (chiar dacă greşit), pînă acum psihologia a procedat tocmai pe dos, a atribuit oricărui obiect valoare estetică absolută, iar în actul trăirii, a făcut abstracţie de conştiinţa de valoare.

Se poate întîmpla ca un individ să creeze fără conştiinţă un obiect de artă. El nu va provoca trăire niciodată pînă cînd mai întîi nu va provoca o conştiinţă de valoare.

Opera de artă poate acţiona şi în afară de conştiinţa artistică : un Rubens într-o cîrciumă, un roman ca un reportaj de fapte autentice stîrnind *curiozitatea*. Dar ea nu-i gustată ca opera de artă, nu-i plăcere de artă. Ar trebui să se dovedească faptul că place chiar prin calităţile de artă. Un viţel se poate scărpina de un monument public care-i va procura, astfel, plăcere, dar e cert că nu i-a procurat-o prin atributele artistice.

*

În realitate, noi credem că e posibil ca opera de artă să provoace trăiri în mod sigur, dar numai în ziua cînd va fi o coincidenţă între esenţa artei şi ceea ce publicul *crede că e artă*, adică într-un viitor neprevăzut.

Mai mult, se întîmplă ca uneori opera de artă să provoace interes şi emoţie, chiar prin calităţile ei, dar, nefiind întovărăşite de o conştiinţă artistică, să treacă fără să fie subliniate. A fost o simplă impresie de plăcut sau de interes dramatic.

*

Legea interesului de artă are caracteristicile ei. Un film prost, o piesă proastă vor stîrni interes ascunzînd anumite date (rugînd publicul la ieşire „să nu spună subiectul").

*

Credibilitatea, cu corolarul ei admiraţia (dar admiri şi marea, eroul, casa, statuia).

*

Estetica psihologică a luat ca bază *plăcerea dezinteresată*, nu *plăcerea cu conștiință artistică*.

*

De fapt, admirația presupune efortul, faptul. Admirația e altceva decît uimirea, bineînțeles. Cei care admiră natura de fapt se admiră pe ei ca sensibilitate (și au dispreț pentru cei ce n-o admiră).

Naufragiații, deși uimiți, nu admiră furtuna (ce se deduce de aici ?)

Ideea de efort, de „rendement" este inerentă conștiinței de valoare.

Nu se admiră decît excepționalul.

Nu se poate admira și fără înțelegere, făcînd predici celor ce admiră cu autoritate.

*

Trăirea artistică nu presupune o valoare artistică absolută, ci credibilitatea într-o valoare. Sunt oameni care admiră pe Homer din cauza școlii, dar citesc cu plăcere pe Sherlock Holmes. Am impresia că aci stau pe o muchie de cuțit. Ideea *de admirație* mă poate duce pe căi greșite. Atenție ! ! !

*

Sunt autori care la început sunt luați drept altceva decît ceea ce sunt în realitate. Caragiale era gustat pentru comicul lui de moravuri, ca și Ranetti, fără conștiința profundei lui valori artistice. El a provocat abia ulterior trăirile.

*

De ce într-o epocă o calitate a lui Homer a produs trăire, iar în altă epocă nu. Se poate vorbi despre predispoziția epocii ? Adevărul e că firul de susținere a fost admirația, ideea de valoare.

*

Se pot întîmpla două lucruri :

1. ca o conștiință de valoare să-și caute și un motiv faptic de trăire la Homer, o justificare a admirației...

2. ca o trăire să-și caute și o justificare de conștiință.

Pînă atunci trăirea nu e completă şi e abandonată dacă nu se realizează (critica care lansează şi abandonează apoi). (Eu admiram la Rucăr doi munţi. Unul mi se părea mai înalt — şi era obiectul precis al admiraţiei mele. Am citit într-o carte că celălalt e mai înalt. Toată admiraţia mea s-a mutat şi ea.) (Trece un domn bătrîn pe lîngă noi : ghebos, comun etc. Abia de-l remarcăm. Pe urmă ni se spune că e X, marele scriitor. Alergăm după el. Trăirea e alta.) E un caz cînd nu se poate aplica acest lucru : „iată cea mai frumoasă femeie din lume !". Pentru că în materie de frumuseţe feminină, gustul personal e decisiv.

*

Eu nu pretind că am rezolvat specificitatea emoţiei artistice, dar socot că am făcut un pas mai departe în analiza ei şi că acest pas, care *justifică estetica obiectivă*, e de o importanţă considerabilă.

*

Ce e „sugestia în artă" ? Este *o sugestie de valoare.*

Dacă fiecare ar generaliza, nu s-ar explica un curent decît prin calităţile intrinsece, absolute ale operei. Sau într-o identitate de predispoziţie la admiratori. Ei bine, s-au văzut schimbări totale peste noapte.

*

Dacă trăirea ar fi un act spontan, cum se face că frumuseţea trebuie explicată ? Dealtfel, e ştiut că geniile îşi impun idealul de frumuseţe.

*

Dacă generalizarea ar fi prin liberă reflexie, fără teama de ideea de valoare, nu s-ar mai sinchisi nimeni de opiniile altora. Or ideea însăşi de control presupune intenţia de corijare.

*

Citat : „Fenomenologia nu se întreabă dacă în natură există opere de artă sau nu, ci se întreabă despre esenţa artei".

Cred eu : analizele fenomenologice pornesc de la *esenţe*, prin *intuiţii esenţiale*, dar se verifică prin fapte, nu pornesc de la fapte.

*

Atenţie ! Simpla conştiinţă a valorii impune şi trăire ? Asta nu, dar o precede şi o completează ulterior (uneori ?).

*

Geiger n-a avut curajul fenomenologiei aplicate. Analiza lui despre viaţă e şi în Müller-Freienfels. Intuiţia e şi la ceilalţi. Trebuie arătat cu insistenţă funcţionalul. S-ar zice însă că ajungem după atîta drum tot acolo : la un conţinut adînc, o formă frumoasă (asta impune euritmia). Dar forma nu există fără fond, intuiţia nu e formă, ci un mod. Deci, un conţinut adînc într-un mod intuitiv.

*

Există două moduri de cunoaştere : logistic şi artistic (logistic e insuficient, căci simplifică prea mult).

NOTĂ-ANEXĂ

Emoţia artistică este emoţia încercată la identificarea unei lucidităţi într-un act de cunoaştere. Emoţie artistică în afară de acest sentiment de valoare nu există ; chiar cînd admiră natura, omul îşi simte inteligenţa lui în stare să admire şi să-şi dea seama, şi propria sa luciditate o admiră omul. Altfel, e de presupus că se comportă ca şi fluturii ce sunt atraşi spre lampă.

Admirăm un om în exerciţiul unui act (medic, general, pilot), şi întrucît intervine, în acest *act*, *intenţia lui*, întrucît capătă *semnificaţie*, el procedează cu artă. Într-o simplă trăire, oricare, dacă apare luciditatea, este o impresie de artă. Un om care asistă cu inteligenţă la o scenă, chiar dacă nu i se ghiceşte decît din priviri gîndul, e artă. De aci, trecerea spre arta corpului (care nu este însă arta de a lucra cu corpul, ci de a lăsa transparent gîndirii, corpul), teatrul (după etapa oratoriei).

Emoţia artistică = luciditate în trăire

Luciditate — prezenţa inteligenţei
— prezenţa conştiinţei

Se cere a explica esenţa artei prin a arăta importanţa trăirii şi prin repercusiunile artei în trăire (? repercusiunea estetică ?) Repercusiune : fiindcă e vorba de o tulburare a întregii personalităţi, nu numai de o participare. Este a nu te situa în esenţa artei, ci în efectele ei.

QUIDDITATEA ARTEI (REPREZENTAŢIEI). RADIO — CINEMA [22] — DRAMATIC

În lucrarea de faţă este vorba de o singură artă — arta întîmplării, trăirii, în prezenţa spectatorului —, care diferă însă, în formele ei, prin servitudinile care i se impun. Pe scenă beneficiază de prezenţa umană a actorului, dar pierde diversitatea cadrului, expresivitatea primului plan, putinţa de a reedita automat spectacolul.

Dar cadrul însuşi e deopotrivă necesar, şi numai prin convenţie el e înlocuit: aci pădure, aci valea Ronului. Deosebirea dintre spectacolul teatral, cinematografic şi radiofonic nu stă în esenţă, ci în dificultatea de a birui momentan servitudinile fizice. E o deosebire de altfel de dificultăţi, fiindcă şi în teatru dificultăţile tehnice diferă de la o lucrare la alta şi nu e deloc indicat să recunoaştem atîtea „arte" dramatice după cîte grade de dificultăţi întîlnim. (Arta dramatică a pieselor de mase cu treizeci de schimbări de decor pe seară). A mînui, a dirija pe scenă masele, a şti să obţii, prin această dirijare, modificările de artă intenţionate în structura concepţiei e tot atît de diferit, faţă de arta dialogului în doi, cît şi de arta de a şti să introduci peisajul fotografiat şi mişcarea în peisaj în structura operei cinematografice, şi e tot atît de necesar să faci în scenă concesii convenţionalului, cum e necesar să eviţi în spectacolul (? ?) radiofonic dificultăţile specifice aparaturii. Cu alte cuvinte, lucrarea dramatică se prezintă unitară în esenţa ei, dar adaptată servitudinilor fizice şi încercînd să eludeze aceste servitudini, cu procedee care să se integreze concepţiei dramatice, iar acest *plus* poate fi socotit, cel mult şi respectiv, artă ajutătoare, cum e a pictorului în teatru, a recuziterului care provoacă ploaia şi tunetele (de insistat aci).

Dealtfel, teoretic, se poate prevedea o epocă în care invenţia tehnică să puie la îndemîna autorului dramatic mijloace atît de complexe, încît el să ofere interpreţi aproape în carne şi oase, într-un cadru nelimitat, înregistrabil şi păstrabil într-o arhivă, şi poate fără necesitatea unei săli de teatru... Ar putea oferi aceasta o televiziune perfecţionată, de pildă... Mai mult, printr-un subtil joc tehnic şi printr-o grimare desăvîrşită, el ar putea interpreta succesiv şi apoi „monta" şi cea mai mare parte a rolurilor sale masculine. Ne gîndim la un Charlie Chaplin al televiziunii...

Convingerea că spectacolul dramatic şi cinematografic sunt arte de esenţă deosebită este din nefericire unanim admisă şi atît de împămînţenită, încît o afirmaţie ca a noastră va apare desigur cu totul surprinzătoare... Afirmăm însă că o asemenea eroare a fost posibilă fiindcă nu s-a cunoscut pînă astăzi, s-a confundat *esenţa* teatrului şi a cinematografului... Făcîndu-se o eroare de identitate esenţială şi trăgîndu-se consecinţele inevitabile, ţelurile şi drumurile s-au despărţit într-atît, încît astăzi nu li se mai poate cunoaşte esenţa comună.

Reducîndu-se în mod cu totul nejustificat arta teatrului la *arta actorului* şi reducîndu-se încă şi mai nejustificat arta actorului la arta *vorbitului* în scenă, s-a ajuns să se creadă că dialogul este esenţa teatrului[23], şi că dacă vrei să ai deci mult teatru trebuie să ai mult dialog, iar cînd critica întîlneşte prea mult dialog într-un film spune : acesta-i teatru filmat, printr-o gravă eroare, în loc să spuie pur şi simplu acesta-i *vorbit* filmat.

Pe de altă parte, reducîndu-se, mai acum cîţiva ani, cinematograful la arta operatorului (altfel, auxiliară), fotografia, s-a crezut (Tudor Vianu, de pildă) că esenţa lui este opoziţia de *alb şi negru*, ori, de către alţii, reducîndu-se această artă la mişcarea în cadru nelimitat oarecum, s-a crezut că esenţa cinematografului este mişcarea în cadru nelimitat şi traducerea vorbitului în gest şi mişcare, în aşa măsură încît teoreticienii cinematografului mut cereau filmele *fără text implicat pe pînză.* O eroare, de acelaşi fel, s-a făcut cînd după apariţia filmului vorbitor s-a crezut că esenţa cinematografului a devenit vorbirea şi cîntecul. Am avut nenumărate filme care abuzau de vorbire şi cînt.

De fapt, teatrul şi cinematograful, ca şi radiofonia sunt arta întîmplării trăite dinaintea simţurilor spectatorilor.

Care e esenţa acestei trăiri dirijate şi totuşi întîmplate se va vedea în această carte.

Autorul dramatic se serveşte de actor, de decor, de recuzită, ca să nareze dramatic o întîmplare, cum unii fac strategie pe o hartă imaginară, cu beţe de chibrituri, cu solniţa de pe masă care

e o cetate, cu susținătoarele de tacîmuri care sunt coline, cu auditorii care reprezintă punctele cardinale. (1. Vezi dealtfel formula lui *Piscator*).

Notă: Dacă în filosofia germană se dau atît de puține exemple, care ar scuti de ocoluri ideologice, e fiindcă germanii nu voiesc poate să se exprime prea clar (facil, cred ei), dar și fiindcă, fără imaginație, găsesc mult mai greu materialul intuitiv.

ANALIZA STRUCTURALĂ A SPECTACOLULUI

Am văzut că încercările de a ne explica esenţa teatrului, prin înclinările fundamentale ale omului către schimbarea persoanei sale, nu ne pot duce la vreun rezultat. Ideea de a merge la origine, cu presupunerea iniţială că orice origine reprezintă o formă pură, e plină de dificultăţi. Nu e sigur nici acest principiu şi nici istoria nu ne poate fixa originea exactă.

O simplificare raţionalistă prin ridicarea specificului teatrului la rang absolut duce la aberaţii pure... Empiric, de asemeni, nu prea am ajuns departe.

Să vedem acum dacă o altă metodă nu ne poate da mai multă satisfacţie. Să punem, de pildă, în paranteză toată istoricitatea teatrului, inclusiv aspectul său psihologic, să renunţăm la cercetările genetice, să renunţăm şi la „ideea de teatru", fiindcă e o simplă năzuinţă logică, şi să încercăm să vedem, după aceste reduceri, ce e dat cu necesitate într-un spectacol concret de teatru.

Vom vedea că un factor necesar oricărui fenomen de teatru este spectatorul şi corelatul său obiectul spectacolului. Deci, esenţa teatrului, către care am tot căutat, ne apare într-o intuiţie ca o necesitate corelată, fără care nu putem gîndi spectacolul, cum nu putem gîndi un triunghi fără trei laturi.

Un joc de teatru, realizat într-o reprezentaţie, nu există propriu-zis dacă nu există şi un spectator în conştiinţa căruia să se configureze, într-o structură mai mult sau mai puţin completă, spectacolul. Aci, în această condiţie apriorică, se deosebeşte arta spectacolului de celelalte arte, care, în genere, pot avea în aceeaşi persoană şi pe creator şi pe contemplator. O simfonie într-o sală închisă are spectatori, în speţă auditori, nu numai pe dirijorul său, care, deşi e participant-colaborator, aude totuşi realizată întreaga simfonie, dar şi orice colaborator al orchestrei e în aceeaşi

situație : nici nu încape discuție că cel care cîntă izolat la vreun instrument oarecare poate cînta pentru el însuși, ascultînd muzica pe care o produce, tot așa cum pictorul își privește tabloul și arhitectul clădirea realizată.

Actorul care joacă însă într-o piesă, chiar dacă are un anume fel de satisfacție, dedus din exercițiul artei lui, chiar dacă aude piesa, nu o vede, nu *se* vede, nu poate contempla opera în întregime, obiectivată. Dealtfel, regizorul însuși, cît timp participă la realizarea spectacolului activ, nu e spectator, spectator fiind abia după realizarea spectacolului, cînd rolul său e sfîrșit, spre deosebire de dirijor, care, chiar cînd a terminat repetițiile, nu lasă bagheta din mînă (desigur că, într-o anumită măsură, regizorul e asemeni arhitectului. Această contradicție trebuie rezolvată...). Deși aci s-ar putea face o deosebire între audiție și spectacol. Accentul cade pe *locul* în care se conturează „gestalt"-ul realizării artistice. Nu în conștiința celor care-l execută, ci în a martorilor.

Există o posibilitate pentru actor să devie spectator al operei sale, dar abia atunci cînd spectacolul s-a înregistrat, de pildă, în film ori pe placă de gramofon. Dar încă, așa, nu e complet. În orice caz, faptul că un spectacol e înregistrat nu-i alterează natura însăși, ci numai modalitatea. E posibilă trecerea de la spectacol la participare propriu-zis, adică la eveniment, dar ea se fixează doar atunci cînd soarta spectatorului e legată de această întîmplare, fiindcă astfel el devine un participant fie și virtual, cum ar fi o populație care asistă la un duel aerian în care un conațional luptă cu un străin. Depinde însă și aci de gradul iminenței pericolului.

Acum, dacă nota de ireductibilitate a spectatorului ni se pare un prim cîștig cert, e necesar să vedem dacă mai avem un factor tot atît de cert. Ne rămîne să cercetăm obiectul spectacolului și vom vedea că un spectator poate asista la o întîmplare reală, la o acțiune simbolică ori la o ficțiune concretizată. În toate cazurile e vorba de *o abstragere din concret.*

Nesocotirea acestor deosebiri, și mai ales împrejurarea că modalitățile fixate de noi aci nu se găsesc în istorie, cum e și firesc, niciodată în formă pură, creează acele confuzii teoretice care fac astăzi ca nici un soi de explicații teoretice să nu mulțumească, iar orientările practice să fie înșelate asupra propriului lor sens.

A neglija că reprezentația ficțiunii dramatice face parte din întregul numit spectacol, ca o speță a acestuia, a nu ține socoteală deci că notele spectacolului se vor găsi în orice reprezentare fictivă dramatică, că neidentificarea lor ne va împiedica să urmărim ceea ce e esențial teatrului, de pildă, și să promovăm o anumită gîndire și toate consecințele ei, înseamnă a îndepărta orice soluție.

Emoția trăirii reale, care intră în constituirea structurală a spectacolului, se va regăsi la fel și în arta reprezentației drama-

tice, fără ca să poată fi eliminată niciodată, firește, pe trepte diferite, implicînd consecințe adaptate la feluritele împrejurări, căci a gîndi această artă a reprezentației dramatice în afară de spectacole este un non-sens, iar a lăsa prinsă și confundată ideea de artă dramatică în complexitatea istorică a spectacolului înseamnă a îndepărta pentru totdeauna șansele unei soluții.

Deși ne-am propus să evităm o lungire excesivă a acestei lucrări, suntem totuși obligați să facem o analiză descriptivă a emoției spectacolului, ca să vedem ce note structurale vor fi din din acest punct de vedere implicate în conceptul de reprezentație dramatică.

MOTIVELE FUNDAMENTALE ALE CONSTITUIRII SPECTACOLULUI

Fiecare dintre cele trei categorii deosebite de noi în conceptul spectacolului au motive de constituire deosebită.

Astfel, ceremoniile simbolice sunt, în esența lor, acte de comuniune, adeziuni fizice și morale, mai mult sau mai puțin accentuate. Interesul lor vine din calitatea sentimentului și din intensitatea convingerii, frumusețea lor stă, deci, în darul de a realiza, simbolizînd, comuniunea, este frumusețea reflectată din motivul mistic. Chiar cînd intervine un act de frumusețe laică, el este adus numai ca să sporească participarea mistică. Astfel, introducerea muzicii în slujba religioasă poate să aibă efecte felurite și să înscrie o serie de momente organizate pe o scară care ar duce de la intensitatea pură a misticului, la pendularea între frumos și religios a credinciosului mijlociu și pînă la interesul pur estetic al spectatorului indiferent religios. Alteori, variația e pe scara evolutivă și avem în vedere acele mistere medievale de origine liturgică, alunecînd tot mai mult spre spectacolul profan pînă cînd au fost sever interzise de autoritățile religioase și laice. (Se vede limpede, deci, cît de mare este eroarea celor, destul de numeroși, care văd originea, termen dealtfel incert, teatrului modern în misterele medievale și, confundînd originea cu esența, caută să reia, în alte condiții, un fir, presupus doar, căci n-a existat niciodată, care ar da teatrului modern o năzuință spre comuniunea fie teistă, fie politică, tradusă prin implicarea prezenței maselor ca actori în spectacol.)

Același lucru îl putem spune și despre ceremoniile (mascaradele) magice și dansurile rituale, de asemeni readuse în planul discuțiilor despre esența teatrului.

Dealtfel, este drept că spectacolul simbolic poate deveni spectacol cu întîmplări reale, adică un spectacol în care la actul trăirii nu se adaugă un nou act de natură strict fenomenologică

şi în care, deci, sunt absente sentimentele care provoacă şi apoi sporesc adeziunea la actul simbolic. (Astfel, ceremoniile religioase ale unor popoare americane ori sud-asiatice au devenit de multă vreme spectacole simplu trăite pentru publicul european.) Istoric, astfel, spectacolul simbolic apare adeseori amestecat fie în intenţia materială a unui spectacol de teatru, fie ca o contribuţie formală, sporind deseori efectul întregului prin colaborarea la realizarea unei atmosfere dorite, fie prin satisfacţia unei simple curiozităţi. Desigur că o asemenea coroborare nu e totdeauna eterogenă artei, dar nu e mai puţin adevărat că, în esenţa şi în originea ei, e cu totul distinctă.

DESPRE TRĂIREA NEMIJLOCITĂ CA OBIECT AL SPECTACOLULUI

Fenomenologia prezenţei.
Condiţia : interesul dramatic.
Destinul omului — concept determinat apriori.

Dacă în reprezentaţia simbolică actul esenţial nu e trăirea însăşi cu modalităţile ei, ci adaosul fenomenologic al simbolului, după cum vom vedea, dacă reprezentaţia teatrală are ca obiect o întîmplare fictivă, spectacolul întîmplării nemijlocit îşi are particularităţile în faptul că obiectul său e căutat în simpla lui prezenţă, interesul spectatorului fiind orientat către reprezentare în sensul ei existenţial. Esenţa acestui interes nu ne apare decît într-un motiv metafizic, într-un concept apriori al *voinţei*, pe care îl descoperim printr-o analiză dusă la ultimele ei date şi pe care se pare că îl verifică orice proces vital. Instinctul de conservare al individului şi al speciei e principiul la care ajungem analizînd treptat organizarea structurală a spectacolului, căci această analiză fenomenologică a motivului ne duce la preocuparea omului *despre destinul său*. Sentimentul, care întovărăşeşte aceste preocupări despre destin, îşi trage identitatea tocmai din faptul că existenţa subiectului este implicată în presupunerea unei cauze exterioare. Oriunde se iveşte un obiect care se dovedeşte în legătură cu destinul omului, apare şi dramaticul. Act dramatic în afară de prezenţa omenească şi de cea antropomorfică nu există. Nu acţiunea ca mişcare este, deci, esenţa dramei, cum greşit s-a interpretat termenul grecesc, şi care, înţeles perpetuat greşit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în sens de prezenţă*, întrucît traduce prezenţa umană. Mai exact, nu simpla prezenţă umană, ci prezenţa *conştiinţei*. (Oriunde : în alt tărîm, în operă, în act, în gînd.)

(Fireşte că acţiunea în teatru, înţeleasă ca mişcare obligatorie, a dus la consecinţe absurde sau la nedumeriri care au năruit multe

opere critice. Astfel, s-a văzut că o mulțime de lucrări făceau exces de „intrigă", de mișcare, de acțiune, și nu erau dramatice, iar altele lipsite de acțiune erau totuși dramatice — cum e cazul lucrărilor lui Bernard Shaw, autor foarte jucat, deci foarte dramatic, căruia i se reproșează totuși... lipsa de acțiune.)

Într-un anume sens, nimic nu interesează în univers decît într-atît întru cît se realizează o prezență (spirituală), măcar în forma ei scăzută, umană, ori în legătură cu prezența umană. Fundamentul legii metafizice a interesului aci stă. Omul nu poate pricepe, dealtfel, decît antropomorfizînd. Sentimentul că și alte planete ar putea fi locuite este unul dintre cele mai tulburătoare pentru gîndirea omenească, chiar și în sistemele materialiste. Gîndul că omul ar putea să stea în văzduh, deoarece și alte vietăți zburau, a fost unul dintre cele mai obsedante în cursul istoriei (deși baloane fără călători s-au ridicat indefinit în văzduh, cînd un om, Piccard, a depășit 16 000 de metri a fost cutremurată toată conștiința lumii. E ușor de închipuit cu ce sentimente va fi întovărășit și reprimit cel dintîi călător în Lună.)

Orice zonă cucerită pentru prezența omenească este o dată istorică, și gîndul concret al acestei prezențe cutremură, și cei care au fost prezenți cei dintîi într-o astfel de zonă au intrat în legendă. Ca un corolar al principiului inițial : soarta omului în genere și a semenului consecutiv niciodată nu este indiferentă omului. Dacă intră în conflict cu interesele sale firești, cazul este altul. Căci aci nu e vorba de omul social, ci de omul metafizic. De îndată ce prezența omului se manifestă în afară de sfera eului practic, interesul omului pentru om este de o intensitate cosmică. Orice prezență obsedează. Piramidele tulbură de 40 de secole prin prezența umană mărturisită de ele. Curiozitatea pentru persoana artistului este în mase, chiar în gîndirea evoluată, mai reală decît pentru opera însăși.

Din trecut istoria, greșind desigur, nu s-a ocupat decît de evenimentele în care a fost implicată soarta omului ca om, iar dintre oameni, de cei care, prin actele lor, ca ființe umane, au realizat excepționalul. Nu se știe cine a dat cea mai mare descoperire a minții omenești, alfabetul, dar numele călătorilor îndrăzneți au intrat în mit. Cristofor Columb nu este cel dintîi descoperitor al Americii, dar pentru că dramatismul călătoriei lui, în organizare și realizare, este de o copleșitoare umanitate, e cel mai puternic intrat în istorie. Dacă într-un cataclism cosmic nu a murit nici un om, sentimentul de participare e mult mai mic decît dacă ne putem închipui că victime au trăit și au pierit în desfășurarea cataclismului, iar participarea crește în raport cu cantitatea de prezență umană (cînd s-a produs catastrofa vulcanică din Insula Sumatra, primele știri nu au produs nici o impresie, pe urmă, după primirea telegramelor, care dădeau amănunte despre felul prezen-

ței, au dus la un soi de paroxism al interesului în întreaga lume).

În febra cu care sunt urmărite anumite procese penale, în care se relevă și se decide omenește soarta omului, trebuie să vedem tot interesul și sentimentul prezenței. Precizăm din nou că interesul dramatic este un interes subsidiar (?) fiindcă presupune doi factori, adică o transcendență, cuplul activ-pasiv, căci dacă omul, cu propriul lui destin, e clar implicat în dramă și prezența lui e activă, nu mai e spectator. În sens restrîns biologic spectacolul implică pasivitatea (? ? ?).

Interesul spectatorului pentru orice performanță, pentru orice realizare-record, care sporește măsura omenescului, depășind normalul, este tot din acest nex cauzal, care pornește din preocuparea despre destinul omului. Același lucru cînd e vorba despre diformități, căci interesul este viu pentru toate formele vieții.

Chiar alte feluri de trăiri, care nu par să mărturisească această filiație, se reduc în cele din urmă la ea : călătoria orizontal-geografică cu dorința de a cunoaște popoarele străine și ținuturi noi, călătoria verticală în istoria luată în sens comun sunt derivate ale interesului pentru Destin. De aci, atenția la curiozități, la cazuri rare, la ceea ce este lăudat, la exemplare unice.

COROLARUL TRĂIRII SIMILARE DEDUSE PRIN ANALOGIE. EVADAREA DIN IMANENȚĂ

Interesul omului pentru propriul său destin l-am văzut exterior în capitolul precedent. Sub aspect interior și eficient, are un corolar care în forma lui pură este desigur cea mai dramatică a conștiinței.

Închis și sigilat de către destinul său, omul năzuiește, derivat instinctiv, să știe dacă mai există oameni care trăiesc aceleași emoții ca el, adică au suflet la fel, în forma rudimentară ; iar în forma purificată de biologie, dacă mai există oameni care să aibă aceleași procese de conștiință. Desigur, din analogia corporală și biologică, omul deduce și analogia sufletească și psihică. Dar această analogie e un proces extrem de greu de realizat în concret. Omul nu poate suferi singurătatea absolută fizică (decît într-un act pervertit, ostentativ, anormal) și la fel nu poate suferi singurătatea morală. Pe culmile cele mai înalte ale gîndirii, exasperarea de a ieși din imanența fluxului conștiinței a dus la creațiile dramatice ale solipsismului sau refularea filosofică a „lucrului în sine".

Reconstituirea unei alte trăiri apare, pe toată scara omenirii, ca o tendință, cînd mai accentuată, cînd mai puțin accentuată, cînd mascată și derivată, de la simplele povești ale omului primitiv pînă la povestirile marilor autori de drame și romane.

Modul în care, în esențialitatea interesului uman, se împletesc firele motivului primordial al *eficienței* Destinului (tradus în întîmplări care exprimă obiectiv acest destin) și motivul corolar al cunoașterii comportărilor similare în cazurile eficienței Destinului, este foarte complex și colorează activitatea socială și spirituală, adesea, în sensul că spectatorul și cititorii transferă asupra autorilor trăirile personajelor. (O exemplificare foarte expresivă îmi îngăduie propria mea experiență din război. Astfel, am remarcat că soldații mergeau mult mai liniștiți, mai hotărîți la atac, dacă știau că vor merge toți. Gîndul destinului comun ușura acceptarea unei misiuni, uneori sigur sinucigașă. Nu se poate obiecta decît în parte că moralul era mai ridicat fiindcă solidaritatea sporea șansele de supraviețuire prin succes, deci, cotributiv. Căci aceeași comportare unificată se întîmpla și cînd solidaritatea nu avea nici un scop de acțiune propriu-zis : cînd erau bombardați intens de artilerie și cînd faptul că unii rămîneau hotărîți, resemnați, ridica moralul tuturor, în grade diferite, evident, dar real. Dealtfel, ocolind prin obiectiv, aci este esența panicii, cînd fuga cîtorva determină fuga aproape generală (cu excepții educate) în război sau într-un incendiu în teatru. Cum de asemenea comportă contagiunea actelor de eroism.)

Aci găsim interesul pentru dramele povestite în gazetă, pentru asistarea la marile procese, pentru lectura memoriilor.

Acest interes pentru *trăirile similare* e atît de real, încît se declanșează, cu prilejul oricărei *trăiri efective*, adică în care e implicat *neprevăzutul* și, deci, riscul. De aci, interesul pentru conferențiarii care-și trăiesc conferințele, nu și le recită automat (iar momentul cînd un conferențiar se emoționează și-și pierde șirul e intens dramatic pentru auditor), interesul pentru orice exhibiție periculoasă. E destul să ne gîndim că alta este emoția publicului cînd acrobații trapezului lucrează cu plasă decît cînd lucrează fără plasă. Toate meciurile sportive, care implică un rezultat ce influențează soarta executanților, beneficiază de această participare dramatică (e un fapt foarte semnificativ, din acest punct de vedere și din punct de vedere al spectacolului, că publicul asistă în număr mult mai mare și cu mult mai mult interes la meciurile de campionat la fotbal, decît la cele amicale, fiindcă în cele dintîi e în joc viitorului clubului însuși).

Într-un anume sens, stima pentru actor, odată cu un soi de interes, de curiozitate, vine și din sentimentul pe care îl are publicul că actorii, situați socialmente deasupra, au o mare răspundere în prezența pe scenă, în fața unei săli pline. Cei care cunosc de aproape un orator prieten, ori un actor prieten au un soi de emoție gîndindu-se la trăirea celui care în cîteva minute va apare în fața unei săli, nu numai pline, ci și compuse din personaje importante. Căci semnul cel mai rudimentar al trăirii este,

pentru mulțime, riscul și corolarul său, valoarea succesului. Cel care nu riscă nimic nu trăiește efectiv... Riscul și șansa sunt formele cel mai apropiate ale Destinului. O eventuală scenă sîngeroasă (război, revoluție, agresiune etc.), un mare proces penal, urmat poate de o execuție, o operație medicală, lupte cu tauri, lupte cu gladiatori, acrobație, orice soi de întrecere sportivă în care este în joc o recompensă efectivă, o conferință etc. sunt *întîmplări dramatice*, adică integrate în concret, sunt *trăiri unice* (*chiar* dacă se repetă, deoarece riscul e concret). Aceste trăiri, spectatorii naivi le preferă în concret. De aceea, chiar la spectacol, nu vor să cunoască finalul dinainte. În sensul trăirii similare, prezența omului este act dramatic în concret, după cum prezența omului știută era act dramatic prin criterii. Dar acest dramatism al prezenței omului trebuie luat în sensul simplu afectiv pe care i-l dă H. Cohen în *Liebe des Selbst des Menschen*, căci atunci, pe de-o parte, nu se poate funda metafizic într-un principiu atît de solid ca acela al instinctului de conservare, dar nu are nici caracterul dramatic pe care-l are corelat cu conceptul Destinului, ci se dizolvă, așa cum, pe drept, îl respinge Rudolf Oderbrecht arătînd că duce: „Zum humanistischen Urbild der Menschheit, das im Kunstwerk aufsteigt; die Rührung zum aesthetischen Hauptkoeffizienten, und die Aesthetik mündet in einen sympathischen Sentimentalismus" (*Aesthetik der Gegenwart*. Junker und Dunnhaupt Verlag, pag. 74.)

Prezența transcendentă însăși apare ca o prezență antropomorfizată, cu așezarea omului în centrul creației, fiindcă aceasta este forma de interes maxim a omului (ca dealtfel întîmplările miraculoase și paroxismul dramatic care trece în legendă). Imposibilitatea transcendenței o subliniază viu Spranger: „Wir haben gar kein anderes Erkenntnismittel für Geistergebilde, als die individuelle Geistesstruktur. Deshalb bleibt das vielverschlungene innere Gefüge gesellschaftlicher. Gebilde für unser Erkennen und Vertehen immer unerreichbar." (Eduard Spranger, *Lebensformen*. 6. Auflage. Max Niemeyer Halle-Saale, 1927.)

CORELATUL INTERESULUI DRAMATIC: OBIECTUL SPECTACOLULUI

Structura pur formală.

Condițiile pur formale ale spectacolului.

Am văzut motivul metafizic în care e implicată esența trăirii dramatice, a receptivității spectatorului. Dar această *reacție afectivă* este provocată, declanșată de un obiect transcendent conștiinței în genere, fiindcă sunt posibile momente derivate și întîrziate cînd obiectul este activ, după ce a fost încorporat conștiinței, și cînd

apare e mai mult sau mai puţin spontan (o semnificaţie înţeleasă cu întîrziere).

Am văzut că acest obiect în esenţialitatea lui este o întîmplare (dramatică), un incident, un accident, un act concret, încorporat existenţei. Negreşit poate fi şi un act (simbolic) semnificativ, dar cu condiţia ca el să fie încorporat, în consecinţele lui, concretului, de pildă, înlocuirea unui nume într-o anume listă.

Prin urmare, obiectul spectacolului este modificare în concret, e, deci, un obiect dat în corporalitatea lui, dat de unicitatea lui, cum spune Bergson.

Dar orice întîmplare la care omul e martor, nu actor, nu participant, căci atunci e trăire dramatică, este un obiect dramatic ? Experienţa ne arată că, deşi omul trăieşte între semenii săi şi asistă la o serie de acte concrete, foarte puţine dintre ele sunt dramatice. Un om trece dimineaţa pe stradă ; nu prezintă nici un interes. A doua zi i se aţine calea. Ce a intervenit ca un obiect, care nu trezea nici un interes, să trezească brusc un interes dramatic ? Se poate spune că *el a devenit prezenţă.* Dar cu aceasta, cercetarea noastră îşi schimbă natura.

FENOMENOLOGIA PREZENŢEI OBIECTULUI

Că nu orice întîmplare (devenire concretă, spontană faţă de subiect) este obiect de spectacol desigur că e indiscutabil. Cauza este că nu orice obiect înseamnă *o prezenţă* şi simpla înfăţişare dinaintea simţurilor noastre nu înseamnă şi existenţa efectivă a obiectului. Împrejurarea a fost ades remarcată de către filosofi şi esteticieni (Croce, Bergson etc.).

Pentru ca să aibă caracter dramatic, nu ajunge ca un obiect să fie în legătură cu destinul omului, el trebuie să fie *şi prezent. Lege : esse percipii.* Dar *cît* e perceput, *atîta* există.

Dar ca să lămurim conceptul complet de *prezenţă* în actul dramatic este necesar să urmărim îndeaproape actul percepţiei. (nici Gestalt — nici Ganzheittheorie).

DESPRE TRĂIREA NEMEDIATOARE CA OBIECT AL SPECTACOLULUI

Teatrul este act. Acţiunea este altceva. Actul e în *conştiinţa tradusă,* acţiunea este automată. Cînd se critică o lucrare că nu are acţiune, în sensul vechi, se greşeşte. Acţiune, cum am spus, nu înseamnă mişcare multă pe scenă, întîmplări multe, agitaţie, ci acţiune în sens de trăire ; o piesă trebuie să aibă multă prezenţă şi trăire, corporalitate efectivă, deci nu prezenţă de corpuri.

Dacă în reprezentaţia simbolică, actul esenţial nu e trăirea însăşi cu modalităţile ei, ci adaosul fenomenologic, în aşa măsură

că nici nu pot fi numiţi actori autorii lor, avem o nouă categorie de spectacole, în care interesul spectatorilor este pentru actul trăirii însăşi, pentru modalitate.

În asemenea spectacole *obiectul este suficient în prezenţa lui*, deşi efectul nu este o înregistrare cognosectivă simplă, ci o elaborare, un nou adaos, care-l transformă în *valoare*, deşi acest fapt nu s-a remarcat pînă acum.

Tocmai pentru că metoda fenomenologică nu a fost înţeleasă în toate modalităţile ei, accentul, în judecata unor asemenea categorii de spectacole, a rămas în planul existenţial şi în rezonanţa psihologică.

În realitate, nici chiar simpla contemplaţie a unui peisaj, adică în afară de orice intervenţie artistică, nu este un act psihologic simplu, ci o realitate intenţională, fiindcă nimic nu există în afară de configuraţia intelectuală, nu luată în sensul de percepţie, ceea ce azi e de netăgăduit de către nimeni, ci în sensul de realitate aparent fictivă, de elaborare intelectuală tradusă într-o realitate fenomenologică. Actul percepţiei nu ne dă nimic într-o arenă în care luptă doi gladiatori, în afară de o anumită prezenţă şi atributele ei, de o serie de mişcări fără semnificaţie. Desigur că psihologiştii cei mai înverşunaţi conced că fără condiţia pericolului pentru participant, care e o reprezentare strict adaosă, emoţia însăşi n-ar exista, dar încă aceasta nu-i de ajuns, fiindcă această reprezentare strict adaosă, care dă semnificaţie tuturor actelor din arenă, trebuie să fie prezentă în fiecare moment din seria actelor, efectiv, adică structural prezente, mai mult, să constituie o unitate structurală, o totalitate configurativă (eingestalt[24], am zice).

Atît de necesară este adăugarea fenomenului şi atît de mult cade pe planul secundar reprezentarea existenţială însăşi, încît apare absolut necesară intervenţia metodei fenomenologice.

Este suficient să se facă ipotezele următoare : 1) să se presupuie că nu e hotărît ca gladiatorii să lupte pînă ce unul dintre ei moare şi că moartea survine prin accident ; 2) să se presupuie că un spectator e convins că ambii gladiatori simulează şi 3) să se presupuie că e convenit ca lupta propriu-zisă să fie precedată de o demonstraţie inofensivă, că de la un moment dat începe lupta adevărată. Fiecare dintre aceste momente creează alte corelate în trăire.

DESPRE NATURA ADAOSULUI FENOMENOLOGIC ÎN SPECTACOLELE CU OBIECT : TRĂIREA ÎNSĂŞI

Am deosebit, deci, în obiectul spectacolului, o realitate strict existenţială, apoi o realitate adăugată, care îl condiţionează amîndouă, fireşte, structurate intelectual. Nu avem să ne ocupăm aci

despre caracterul pur existențial al obiectului tradus într-o intuiție complexă pentru spectator.

Ne interesează însă structura realității adăugate care condiționează, care transformă *actul prezenței în valoare*, căci această condiționare scoate definitiv fenomenul spectacolului, chiar al spectacolului extra-artistic, din planul psihologic, rămînînd ca și modalitatea intelectuală și cea afectivă, ale acestui plan psihologic, să nu constituie decît temeiul-substrat, iar cea de-a doua, un corelat. Greșit se spune deci că spectatorii caută în luptele din arenă „emoții tari" (dealtfel, se spune aceasta în sens peiorativ), ei caută o anumită valoare către care se îndreaptă interesul lor și corelatul acestei valori este o emoție. Că această emoție este însuși scopul, poate fi chiar impresia spectatorului și a unei estetici neobișnuite cu analizele structurale.

Dealtfel, luînd cazul care ar părea că e de opus mai cu succes de către opinia contrară, acela al participării ca spectator la execuția unui condamnat la moarte, cînd nu poate fi invocată valoarea performanței obiectului, și încă putem afirma netemeiul unei asemenea obiecții.

Nu avem aci decît o nuanță în deplasarea accentului de valoare. Astfel, faptul însuși de a fi asistat efectiv la o execuție capitală, adică de a fi înregistrat acest moment, devine o valoare pentru spectator. Dovada că e așa e că aceste execuții capitale urmează legea valorii existențiale, anume că : o valoare existențială este condiționată de cantitatea și frecvența ei. Execuțiile capitale prea dese sfîrșesc prin a nu mai „avea public", ceea ce se întîmplă în vremuri de revoluție ori de război, în afară de cazurile cînd o astfel de execuție nu e valorificată din nou printr-un nou proces fenomenologic. În scara valorilor existențiale găsim sus de tot pe cele care implică soarta unui om, fiindcă viața omenească apare ca valoarea existențială cea mai de preț pentru om. Oricît de importantă însă este această valoare, ea-i condiționată de legea mai sus amintită a tuturor valorilor existențiale, legea cantității și a frecvenței.

CONCEPTUL DE INTENȚIONALITATE CREEAZĂ MOTIVUL INTERESULUI

Cele mai simple obiecte reale ale unui spectacol provoacă totuși o tendință intelectuală (devenită fapt sufletesc) prin orientarea interesată a subiectului către obiect. Această mișcare a spiritului este aproape metafizică și lipsește numai la ființele nedotate cu inteligență. Acest interes ia forma numită curiozitate cînd e vorba de actele mai puțin complexe și se întîlnește nu numai la om, dar și la animalele superioare (păsări, mamifere).

În forme superioare, această tendinţă a spiritului ia forme cvasisublimate şi devine ştiinţă. În cazul spectacolului, această tendinţă fundamentală e pusă în mişcare de conceptul *neobişnuitului, nefamiliarului*. Această tendinţă rudimentară, metafizică devine, în planul cultural, năzuinţa de a trăi valoric.

DESPRE FUNCŢIA FENOMENOLOGICĂ A REGULII ÎN SPECTACOL

Regula este un concept structural în sensul că apare ca o necesitate organizatoare, pentru a contribui la realizarea unei structuri exogene ei. Valoarea regulei nu este entogenă, ea nu rezidă în amplificarea regulei, ci în instalarea ei cu *motiv determinat.*

Cu toate acestea, sunt cazuri cînd regula poate fi obiect de spectacol, dar cazuri extrem de rare, unice. Ar fi un soi de virtuozitate a regulei ca atare. Fiindcă astfel, tendinţa organizatorilor de spectacole de a oferi cazuri în care dificultăţile regulei sunt sporite, dar, mai ales, cazuri cînd supunerea desăvîrşită şi iscusită la regulă, care e motiv pur formal (regulativ), duce la un formalism fals. Foarte ades, confundînd necesitatea regulii cu substanţa obiectului, satisfacţia dată regulei devine scop în sine, pierzîndu-se din vedere motivul determinant autentic. Ea, aşa-numita virtuozitate, chiar în spectacolele care au ca obiect trăirea reală, nu constituie decît un obiect minor repede lipsit de interes. Căci şi aci se aplică legea frecvenţei şi a cantităţii.

ÎNTRUCÎT STRUCTURA OMULUI CA OM CONTRIBUIE LA STRUCTURA SPECTACOLULUI

De ce un balon e impresionant numai dacă e un om înăuntru ?

De ce o eclipsă, fapt banal, e atît de căutată ca spectacol ?

De ce dezbaterile unui proces sunt sporite în interes prin publicitate ?

De ce o personalitate e mai pasionat urmărită ?

De ce recordurile mondiale sunt spectacole căutate ?

De ce ne-ar emoţiona ideea plecării unui om de pe pămînt în Lună ? (Fiindcă se întoarce, altfel nu ?)

De ce întîia traversare a Oceanului a trecut neobservată, de ce a doua a reuşit ?

De ce marile procese, în timpul lor, provoacă mai puţină emoţie decît reluate în istorie ?

De ce sunt deziluzionați cei care asistă la un război, la un accident ? De ce aceste lucruri povestite au mai multă intensitate ?

De ce în atîtea cazuri, în genere, oamenii își dau seama tîrziu că au asistat la întîmplări a căror spectaculozitate nu o bănuiseră chiar pe moment ?

De ce întreprinzătorii nu-și dau de-a dreptul seama de valoarea comercială a unui spectacol, dacă emoția e nemijlocită ?

*

Mai întîi, prin faptul că el e măsura lucrurilor, că fiecare cunoaște dificultățile dintr-o experiență proprie, face ca structura omului ca om să contribuie la structura spectacolului. Dar firește și aci momentul e fenomenologic după ce un minim e depășit. Un concept e necesar ca să dea emoția, căci experiența individuală e foarte redusă. Dacă un agricultor, care știe cît de greu se ridică un sac de grîu, vede un atlet de bîlci ridicînd un sac despre care el trebuie să știe (nu e dat ca percepție) că are o greutate de 160 de kilograme, desigur că urmărește faptul cu interes. Dar ce-i spune, de pildă, unui filolog rămas între cărțile lui următorul tablou. Au realizat la Jocurile Olimpice următorii timpi :

la săritura cu prăjină
X. Y. Z. . . . . . 4 m.
M. R. N. . . . . . 4^{10}
ori la înotul pe spate
X. Y. Z. . . . . 1'1''
M. R. N. . . . . 1'2''

Desigur că nimic. Și totuși, aceste cifre sunt citite, în vremea Jocurilor Olimpice, cu pasiune în ziarele din lumea întreagă. (Citite și corectate, firește, fiindcă noi le-am dat greșit ca să facem chiar în act o mică experiență. Chiar asistînd la realizarea întocmai pe teren a acestor cifre, un filolog n-ar avea nici o emoție, ci numai reprezentări fără structură specifică. Abia cînd i se spune că, în clipa aceea, s-a bătut recordul atletic al lumii în veacul al XX-lea, e probabil o emoție retrospectivă, dacă a asistat neprevenit.)

Dealtfel, un argument foarte decisiv, menit să ne arate că în spectacolul existențial motivul e pur intențional, este faptul că marile mase nu se ocupă decît de campionat. Aceste sporturi cunosc favoarea publicului numai cînd sunt organizate pe baza înregistrării federale. Astfel, fiecare țară are o federație pentru fotbal, ori pentru box, reunite în federații continentale, apoi toate într-o federație internațională. Ele țin registre de întruniri, adică le omologhează și proclamă campioni.

Masele americane împing pînă la exces aceste condiții ale campionatului și se pasionează și în artă dacă li se spune că

artistul e un soi de campion mondial. Astfel, Oscar Wilde a fost anunţat, cînd a ţinut o serie de conferinţe, drept cel mai extravagant poet din lume, adică dat într-un complex de semnificaţii, nu în simplă înfăţişare ; violoniştii au căutare acolo dacă sunt cei mai mari din lume, la fel orice muzicant şi, în genere, oricine vrea să trezească interes trebuie să treacă drept cel mai mare din lume : cel mai mare scamator, cel mai mare jucător de tenis, cel mai mare savant. Cine poate spune că popularitatea lui Einstein este produsă de-a dreptul de opera sa ? Nu numai în America, dar şi în Europa, popularitatea sa proverbială este datorată unui fapt abstract, pur mintal : afirmaţiei făcută de ziare, ca o dezvoltare a opiniei reale a unui grup de savanţi, că el e cel mai mare cap, în ştiinţă, de la Newton încoace. În planul structural al operei lui Einstein şi în realitatea eterogenă, în care el apare ca un moment structural esenţial, se intercalează o serie inapreciabilă de momente, care dizolvă conceptul unui sistem : cauză şi efect nemediat. În cazul acesta, opera lui Einstein nici nu există ca moment real al emoţiei pe care o provoacă prezenţa lui. În nici un caz nu e vorba de emoţia directă pe care o provoacă un peisaj şi care e, în genere, singura categorie de emoţie pe care o recunoaşte estetica. Ce fel de Einfühlung poate să fie între omul Einstein ca personalitate fizică şi mulţimea care îl aşteaptă în stradă ? Nici una. Dovadă că o sosie a lui, care s-ar da drept el, ar provoca, apărînd oficial, aceeaşi emoţie şi, dimpotrivă, călător necunoscut, autenticul Einstein n-ar provoca nici o emoţie.

Obiectul spectacolului este, deci, de cu totul altă natură decît percepţia fizică sau „gestul". Un cîntec are „gestalt", dar poate să aibă şi semnificaţie.

S-a spus că e un fenomen. Dar cu aceasta nu s-a adăugat prea mult, şi estetica fenomenologică n-a însemnat, cu forma ei, de azi, decît un mic progres. S-a spus că nu emoţia produsă de materialul fizic al statuii contează în artă, ci emoţia produsă de ceea ce reprezintă marmora. Această reprezentare, această intenţie a artistului este obiectul artei şi emoţia produsă de ea este emoţia artistică. Este un progres că de la emoţia estetică directă, Einfühlung, s-a trecut la emoţia reprezentării fenomenului, dar Estetica nouă nu s-a întrebat dacă obiectul, fenomenul ca atare provoacă, prin simpla lui prezenţă, emoţie artistică. Noi credem că nu. O capodoperă a picturii nu provoacă necondiţionat nici o emoţie artistică. Şi totuşi, estetica porneşte de la această emoţie nemediată ca de la un lucru de la sine înţeles. Dacă e nevoie de vreun argument în sensul tezei noastre, vom spune că în pictură capodoperele sunt expuse la expertize ca să fie recunoscute sau nu, ca false. Şi această expertiză nu e de ordin afectiv. Dacă ar exista o emoţie artistică originară, primară, nemediată, ce nevoie ar fi de o expertiză chimică ? Nu se poate răspunde că mai

toate tablourile necunoscute, care se identifică, nu sunt deci tablouri mediocre ale maeştrilor identificate numai pentru valoarea lor comercială, căci nu e adevărat.

Cele mai adeseori, interesul dramatic şi dorinţa de a trăi valori sunt corelate sau conjugate în funcţionarea personalităţii, luînd formele cele mai variate, de la dorinţa de a poseda bunuri pînă la dorinţa de aventură, iar forma pervertită, pînă la dorinţa de a se afirma prin crimă, cînd crima apare ca o valoare (căci în lumea criminalilor există chiar un soi de stimă pentru criminalii importanţi). În formă purificată este trăirea şi crearea de valori culturale — în corelatul activ, şi cunoaşterea lor — în corelatul pasiv. *Esenţial e aici şi faptul că valorile sunt, în concret, indicii de trăire.*

CORELATUL EMOTIV SECUNDAR

Astfel, emoţia estetică, socotită, în estetica psihologică şi genetică, drept fapt primar, ne apare ca un simplu ecou al vieţii organice, sporită în măsura în care spectacolul angajează pe individ.

Această reacţie e numai mediată, căci dacă ar fi direct angajată soarta spectatorului, atunci, din punctul lui de vedere, nu mai e spectacol. Deci gladiatorii nu pot fi numiţi actori numai din pricina asociaţiei termenului cu un rol simulat. Iar din punctul lor de vedere, nici măcar spectacol nu e.

Altfel, în toate întrecerile, chiar cele mai libere, uneori, spectatorii aduc cu ei o atitudine adeseori prefixată, partizană, care se traduce printr-o preferinţă în ceea ce priveşte finalul, printr-o dorinţă netă.

DESPRE CONDIŢIA STRICTĂ A CORELATULUI EMOŢIONAL

Conceptul de excepţionalitate, simplu, nu e întovărăşit de emoţie. Decalajul între aceste momente este şi mai mare încă, aşa cum nu l-a putut bănui estetica veche. O nouă realitate este necesară pentru a provoca interesul şi, consecutiv, emoţia spectatorului, ca spectator partizan, dar spectator oricum, nu participant propriu-zis. Anume, este necesar ca întîmplarea, obiect al spectacolului, să aibă o structură afectivă. Această structură afectivă nu înseamnă o structură existenţială indiferentă, ci o structură fenomenologică, adică determinată de un concept, condiţionată. (Fără această condiţie a determinării, spectacolul devine obiect, atît de strictă e.) Cine nu ştie ce are de realizat un scamator

zadarnic îl vede făcînd diferite gesturi care altfel sunt clare.

Se creează deci un plan fenomenologic care are ritmul lui. Suntem deci într-un plan strict mintal, care e o nouă realitate. (Se înţelege cît de insuficientă apare aci estetica zisă fenomenologică a lui Geiger, care crede că, orientînd atenţia celui ce gustă arta într-o concentrare intensă, nu face decît să indice o atitudine, rămînînd, deci, în pură psihologie).

DESPRE CORELAŢIA PREZENŢEI ŞI A EMOŢIEI ÎN SPECTACOL

Din cuprinsul capitolului despre teoria dramatică, ea ne apare condiţionată originar prin tensiunea instinctului de conservare şi de perpetuare (şi ca o contra probă, maximum de tensiune dramatică se naşte atunci cînd este în joc un număr cît mai mare de existenţe omeneşti). Dar motivul incidental al declanşării emoţiei dramatice este incidentul dramatic, în formă acută, cînd este vorba de soarta însăşi a subiectului, prin ecou şi afect derivat, cînd e în joc un incident de natură dramatică, adică interesînd o existenţă, punînd o prezenţă.

În modul acesta, orice întîmplare din natură, care e în legătură cu o existenţă, care presupune prezenţa omenească, e întovărăşită de un ecou sentimental în subiect, care e interesul pentru această întîmplare. Cînd subiectul asistă la o asemenea întîmplare ca spectator, adică neparticipînd de-a dreptul, întîmplarea joacă rolul obiectului care solicită interesul său, care e cauza emoţiei sale.

Acest interes pentru trăirile similare e atît de real, încît se declanşează cu prilejul oricărei trăiri efective în care este implicat neprevăzutul. De aci, interesul pentru orice exhibiţie periculoasă.

Acest lucru se explică prin faptul fundamental în concepţia noastră despre dramă că nu orice întîmplare reală, în sens de realitate, este dramatică, adică obiect care provoacă reacţii dramatice. Nu orice întîmplare reală este un obiect, adică este şi autentică, fiindcă *autenticitatea* înseamnă *prezenţa obiectivă, nu existenţa reală*. Existenţa obiectivă înseamnă existenţa structurată, înseamnă obiecte în sensul fenomenologic al cuvîntului, numai atunci ea devine o prezenţă.

STRUCTURA TEATRULUI CA UN CAPITOL DIN ESTETICA PREZENȚEI

CE ESTE PREZENȚA REALĂ

Este o existență în planul noematic. Prezența fizică a lucrurilor nu înseamnă însă prezență (au văzut asta și Bergson și Croce, amîndoi intuiționiști). Bergson a menținut intuiția ca un instinct, ca o formă de senzație, iar Croce a trebuit să se mulțumească cu o serie de imagini, indiferent de obiect, dar nesusținut absolut de nici un suport, s-a prăbușit în confuzia cu limba gramaticală.

Descriind structura obiectelor, arătînd, pe de o parte, funcțiunea noexelor, iar pe de altă parte, structura noemelor și menținînd deosebirea fundamentală dintre obiect și lucru, fenomenologia creează un conținut nou al spiritului.

Deosebirea specifică dintre obiect și lucru înseamnă eliberarea de realitate, dar corelația se opune la anarhia libertății. Contextura semnificațiilor dă adîncimea necesară planului noematic.

Nu există decît ceea ce are semnificație, decît ceea ce din lucru devine obiect.

Fenomenologia ne-a arătat și modalitatea noemelor și a noexelor (cum se pătrund, cu se organizează în vederea unor sensuri noi. Da ?). Numai așa poate fi vorba de *o prezență fictivă.*

Toate încercările de a funda arta pe intuiție, pe cunoaștere, au naufragiat fie în logism, fie în constructivism subiectiv (aci Fiedler, Croce, Bergson). „Gestaltul" este o încheiere, un contur. Dar *semnificația* este *o transcendență față de gestalt*, pentru că obiectivul fizic ori obiectivul fizic de gradul II (adică un obiect a cărui primă semnificație a fost lichidată și pusă în paranteză devenind transcendentă, ca un simplu obiect fizic) capătă prezență.

DESPRE SPECIFICUL PREZENȚEI

Dacă am recunoscut în sentimentul prezenței un sentiment originar (ori aproape), cu această noțiune cîștigată nu am re-

zolvat dificultățile pe care le-am întîmpinat în calea soluției pe care vrem s-o dăm esteticii spectacolului.

Sentimentul prezenței este originar poate ca sentiment, dar se deosebește de actul prezenței însăși, care e realitatea inițială, față de care sentimentul se manifestă doar corelat.

Trebuie să cercetăm acum prezența însăși, să o descriem deosebit, să vedem cum se constituie, ca abia, în urmă, să vedem cum evoluează corelația prezență-sentiment.

Vom vedea aci din verificata noastră teză esențială, a primordialității unei existențe intenționale, care condiționează, și pe firul istoric, sentimentul, și vom deduce că greșit s-a ocupat estetica numai de afect (ceea ce nu înseamnă că studiul afectelor nu e absolut esențial, ci numai că el nu poate înlocui și nici măcar suplini *, oarecum, studiul actului originar care e prezența). Sunt cazuri în știință cînd un corelat ne poate furniza cunoașterea celuilalt termen, dar pentru aceasta este necesară o tablă logaritmică pe care n-o avem încă și nu o vom putea avea pînă cînd estetica nu va rezolva cel puțin un singur caz de specificare a obiectului artistic.

Negreșit că nu este locul să facem aci ontologia prezenței, nici măcar cu ajutorul metodei pur fenomenologice, ci vom rămîne doar în planul structurilor fenomenologice.

ORICE PREZENȚĂ ESTE STRUCTURALĂ, DECI ORICE PREZENȚĂ ESTE NU NUMAI O REPREZENTARE

Deși, probabil de natură metafizică, sentimentul prezenței nu există în afară de prezență, și afirmația ar fi desigur un pleonasm, dacă am înțelege prin prezență simpla reprezentare în sens psihologic. Este una dintre erorile esteticii de azi, și nu numai ale esteticii psihologice, faptul că pornește de la sentimente și le condiționează de simpla reprezentare în genere. Chiar estetica, socotită azi fenomenologică, nu depășește acest stadiu al reprezentării, deși, renunțînd la conținut și mulțumindu-se cu forma (trecînd oarecum conținutul în sentiment, în receptivitate, căci o concentrare externă fără obiect constituit e o simplă orientare, și e ușor să observăm că Geiger lucrează exclusiv asupra datelor interne), căreia afirmîndu-i-se existența intențională, nu realizează alt progres decît cel de atitudine, de autonomizare, cum s-ar spune.

Afirmarea unei prezențe prin simpla prezență a reprezentării este cu totul insuficientă. O prezență este un obiect, negreșit, nu este vorba de obiectul fizic, și un obiect se cere constituit (o eclipsă de soare, ca reprezentare, e aceeași, dar ca obiect con-

---

* În manuscris : suplea *(n. e.)*.

stituit diferă și corelatul său sentimental diferă de la teroarea negrului african la curiozitatea spectaculară a cititorului alb de ziare).

DESPRE INTERVENȚIA NEPREVĂZUTULUI ÎN RITMUL FENOMENOLOGIC

Am văzut că una din necesitățile ritmului este condiționarea conceptuală a momentelor istorice. Cum apare însă în acest caz funcția neprevăzutului atît de importantă în desfășurarea oricărui spectacol, în genere? Este problema care s-a pus operelor dramatice cărora li se cerea un sfîrșit neprevăzut, dar motivat. De ce nu era acceptat un sfîrșit neprevăzut, pur și simplu? De ce chiar în piesele polițiste nu este acceptat un deznodămînt cu adevărat neprevăzut?

Dealtfel, irupția logicului, a planului rațional în istorie este absolut deplasată. Și este unul din cazurile cele mai penibile acea ingerință a raționalului în desfășurarea istoricului sub forma atît de curentă: nu „e logic" ca un om care iubește să facă rău persoanei iubite, nu „e logic" ca un erou să fie fricos în cine știe ce împrejurare. Aci este și penibilul loc comun asupra „adevărului neverosimil" sub forma că nu tot ce e adevărat e adevărat și în artă.

DESPRE CONDIȚIONAREA STRUCTURALĂ OPUSĂ DEOPOTRIVĂ INEXISTENȚEI PERCEPȚIEI LIBERE, CA ȘI MOTIVĂRII LOGICE

Evident că numai îmbogățită în această noțiune a planului structural estetica poate scăpa din dilema senzorială ori logică.

Un fapt neprevăzut este acceptat cînd participă la ritmul structural al unui spectacol. Tot ceea ce nu e integrat în „realitate" (?), ceea ce nu e realizat, nu satisface pe spectator (nici în cele mai rudimentare spectacole fizice. O luptă de box întreruptă de ploaie nu satisface).

Nu trebuie înțeles aci că faptul nou trebuie să fie deductibil din cele întîmplate, căci atunci cădem în pretenția de motivare logică, ci numai ca el să se *înserieze* în complexul fenomenologic care e în curs. Cum orice realitate fenomenologică este o realitate structurată, putem spune că un act se înseriază cînd se structuralizează.

Prin urmare, interesul spectatorului, adică atitudinea de așteptare, dar cu atenție involuntară (fiindcă atitudinea de așteptare însăși este o condiție fenomenologică), e condiționată de o struc-

tură. Atît de adevărată este această condiționare fenomenologică a tendinței inițiale, încît se poate afirma că fără o pregătire a structurii fenomenologice nici nu e cu putință crearea acelei noi realități sociale, care se suprapune valorii intrinsece a obiectului. (Uneori oameni abili și puțin scrupuloși se pricep să creeze o adevărată psihoză înaintea unor spectacole, ca să nu mai vorbim de unele procese.)

DESPRE FUNCȚIA FENOMENOLOGICĂ A CONVENȚIEI, A REGULII ÎN SPECTACOLE

Motivul regulii este de ordin strict rațional, fiind constrîngere normativă, funcționarea ei aplicată este strict rațională, adeseori în contradicție cu concretul vital. În modul acesta, ea condiționează structura și, deci, condiționează corelatul ei, emoția. Astfel, ea intră în structura spectacolului, devenind act fenomenologic, întrucît a depășit și raționalul. Nu există emoție la un spectacol pentru un spectator care nu cunoaște regula jocului și posibilitățile standard. Emoția fiind consecutivă structurii, structura în funcție de concepție, conceptul fiind normat de regulă, emoția apare ulterior între factorii spectacolului ori nu apare deloc (este cu neputință ca un spectator să încerce vreo emoție asistînd nepregătit fără să-i slujească nimeni vreo explicație, pe loc, la un joc sportiv. Și totuși, jocurile sportive moderne stîrnesc pasiuni planetare la cei care cunosc conceptul, structura și regula jocului. Prin urmare, încă o dată, emoția estetică nu e spontană, cum se crede în estetică). Evident că sunt multe spectacole în care un rudiment de concept apare. Regula apare ca un concept, determinant exogen, căci valoarea ei nu se obține prin amplificarea ei ca scop.

De faptul că regula nu face parte din structura jocului, fiind normativă, intrînd însă în structura spectacolului; trebuie să se ție seama fiindcă, altfel, nu mai deosebim valorile pozitive în planul spectacolului.

Dealtfel, simplicitatea ori complexitatea regulii joacă un mare rol în răspîndirea unui sport, deci succesul unui spectacol în ceea ce privește mulțimea este în funcție și de simplitatea regulilor. (De aceea, cel mai răspîndit spectacol popular devine fotbalul, fiindcă din toate sporturile are regula cea mai simplă în ceea ce-i este esențial și izbitor : mingea este purtată cu picioarele de la o poartă la alta — la rugby și cu mîinile —, cu intenția de a fi introdusă în cealaltă poartă, reglementarea jocului în afară de asta nefiind esențială, nici complicată, ci învățîndu-se repede. E aci explicația de ce un joc așa de complicat cum este jocul nostru național, numit oină, nu se poate răspîndi. Necunoscîndu-se

regula, nu se cunoaşte dificultatea, necunoscîndu-se dificultatea, nu se cunoaşte valoarea izbînzii. Numai cei care au jucat oină pot deveni spectatori. La fotbal, însă, cei mai mulţi spectatori n-au jucat niciodată.)

Nu ajunge să cunoşti regula, ci structura.

Cunoaşterea simplă a regulii nu ajunge totuşi pentru a participa la spectacol. Căci regula, chiar intrată în structura spectacolului, e întemeiată pe un substrat vital şi apare ca o măsură pentru afirmarea acestui substrat vital. Astfel, ne depărtăm şi mai mult de concepţia simplistă a emoţiei nemijlocite, declanşată automat, din simpla prezenţă a obiectului. Căci, încă o dată, acest obiect nu există într-o percepţie, nici într-o reprezentaţie, cum afirmă estetica, ci într-o elaborare structurală fenomenologică, sau nu există nicidecum ca spectacol.

Structura acelui substrat vital e realitate, iar spectatorul încearcă emoţii în măsura în care cunoaşte acel substrat. (Fireşte că se poate crea o falsă structură, care dă tot emoţii adevărate, dar e o structură... nu e mai puţin adevărat că emoţia pe care o încearcă rarii „cunoscători" e de-o calitate superioară şi, în acest sens, mai reală.)

DESPRE RITMUL STRUCTURAL AL PLANULUI FENOMENOLOGIC

Noesis — noema.

Chiar în cazurile cînd obiectul spectacolului este static, fix, structura fenomenologică este dată tot în timp.

De aci, decurge existenţa unui ritm fenomenologic, fundamental deosebit de cel biologic, la care, fără nici o excepţie, toate sistemele de azi reduc ideea de ritm în artă.

Acest ritm este strict coordonat cu emoţia şi ritmul emotiv pur, estetic este cu totul altul decît ritmul cosmo-biologic universal, ale cărui rezonanţe în trăirile estetice, vechea estetică, victimă a confuziei, le supraevaluează.

Un spectacol fără acest ritm structural este o simplă percepţie, înregistrată fără interes şi fără putinţa de a-l urmări. (În crearea acestui ritm structural stă toată ştiinţa celui ce oferă un spectacol şi chiar spectacolele unice, ca întrecerile sportive, procesele la juraţi, şedinţele parlamentare. El este esenţial pînă şi în povestirea unei anecdote. Psihologia denunţă gestaltul. Ea s-a preocupat numai de configuraţia plastică, nu şi de angrenajul structural.)

Respectarea acestui ritm fenomenologic este o condiţie atît de strictă a spectacolului, încît fără el realitatea apare ca o succesie de tablouri necondiţionate ; el dă deci gestaltul, nu gestaltul îl dă pe el, aşa cum se afirmă că întregul dictează partea.

*

Se vede acum de ce nu putem accepta în totul acea teorie a „ganzheit"-urilor, în care fiecare element e condiționat de întreg, prin care își capătă înțelesul, căci vedem că de multe ori e suficient un singur fapt nou ca să dea un nou înțeles întregului. Un om împarte bani. Este o percepție. Un amănunt : hîrtia e falsă. Totul capătă un alt sens. Și abia în urmă amănuntele celelalte capătă un alt interes. Acest lucru ni se pare fundamental în considerarea semnificațiilor-întreg și a semnificațiilor-parte.

Un complex cu caracter de întreg e modificat fundamental de un singur amănunt schimbat și apoi, la rîndul său, modifică toate amănuntele esențiale, în afară de cel care a fost *semnificație determinantă.* Ceea ce nu trebuie să se uite este că toate acestea se petrec în planul noematic, planul existențial rămînînd adeseori *aproape* identic. (Se va vedea mai tîrziu ce înseamnă acest „aproape").

●

DESPRE CĂUTAREA ESENȚELOR.
DESPRE PURITATE

Ultimii 40—50 de ani au fost caracterizați în artă prin intenția de purificare, prin redarea nobleței originare, diverselor arte, prin emancipări categorice, prin revoluție... Am avut mai întîi poezia pură, apoi pictura pură, muzica pură și, în sfîrșit, teatrul pur. Era o dorință de a ridica din compromis, degenerare și bastardizare poezia, pictura, muzica, teatrul. Reacțiunea era mai ales împotriva academismului cu frumosul său mort, naturalismului cu compromisul față de vulg. Așa cum se procedează la restabilirea oricărui titlu și formă de noblețe, s-a mers spre origine, s-a căutat eliminarea succesivă a tot ce nu aparținea specificității acelei arte, s-a înlăturat orice se putea întîlni și în vecinătate, s-a căutat noblețea și „puritatea rasei", ca să zicem așa, după o tendință generalizată la modă. Poezia a fost legată de formele ei originare, de vis, de cîntec, de bîlbîială, pictura s-a întors la primitivii istorici și, în același timp, la arta neagră, muzica a sfărîmat melodia, teatrul a pretins întoarcerea la Commedia dell'arte, la mistere, la ceremonia simbolică. S-a analizat cuvîntul „dramă", s-a găsit că acțiunea e deci esențială, esența acțiunii fiind mișcarea în sine ; a devenit teatrul pur.

În general, printr-un acord stabilit succesiv, s-a suprimat ***în-țelesul***, căci a apărut anecdotic, prea accesibil, și, în același timp, era comun tuturor artelor... Poezia plină de noblețe nu putea avea ca esență „înțelesul", fiindcă acesta caracterizează îndeosebi proza...

Pictura a înlăturat și ea „subiectul anecdotic“ ca aparținînd gîndirii comune, iar în teatru s-a cerut înlăturarea „textului“, ori completa lui subordonare fiindcă e comun și altor arte : prozei, poeziei epice. Poezia pură e încîntare fără înțeles, pictura pură e îngrămădire de forme și culori sistematizate, simplificate, abstractizate. Teatrul pur a devenit teatrul-mișcare, teatrul-festivitate, teatrul-artificialitate strictă.

Dacă vrem să descoperim eroarea care a dus la asemenea rezultate, vom găsi că s-a procedat cu frumoase intenții într-o încercare de căutare a esenței. Adică, s-a folosit în mod diletant, avant la lettre, insuficient, metoda fenomenologică. Aplicată fără perspicacitate, fără aplicație profundă, fără o cunoaștere a structurilor, fără un sens al semnificațiilor. Rezultatele greșite, aflate astfel, au fost apoi generalizate. Și pentru că de teatru ne ocupăm acum, s-a ajuns, în 20 de ani, aproape, de ocol, de străduință sterilă, de zăpăceală care a dus și la deprecierea, la compromiterea rarelor momente de teatru autentic care vor fi fost înglobate în neînțelegere, în ceea ce trebuie aruncat la rebut. E o întrebare, dacă în asemenea condiții, contribuția efectivă a teatrului revoluționar — inovațiile tehnice în montare și înlăturarea naturalismului — compensează rătăcirea și sacrificarea acelor momente de creație autentică, condamnate în bloc — sub motiv că orice trăire în teatru e naturalism vulgar.

Se impune să vorbim și despre metoda fenomenologică. Stabilirea unei specificități nu e totul, necesar e să fixăm și cadrul structural împreună cu ierarhia semnificațiilor. Nu ceea ce e specific este o esență. Dimpotrivă, exagerarea specificității depărtează de esență. E uimitor cum în cultura modernă s-a ajuns la această confuzie dintre specificitate și esență. Vine din obsesia de a deosebi cu orice preț, din emoția în fața a ceea ce se deosebește, din orbirea produsă de această diferență, care pare să ție de miracol, deoarece ea creează unicul, purul, noblețea. Dar abstracția specificului rămîne un non-sens, specificul fiind un atribut subordonat esenței. Ca să deosebesc zborul de mersul pe jos, nu mi-e îngăduit să spun că esența zborului este aripa, că deplasarea pe care el o realizează este un vulgar atribut pe care o realizezi și cu mersul pe jos, căci zborul pur exclude deplasarea, menținînd numai ideea de aripă (desigur fără stat în loc, căci asta o are și mersul pe jos). Zborul pur e abstract, este deci joc cu aripi, expoziție de aripi.

*

Asemenea procedee trebuie să folosească o metodă fenomenologică strictă și e ceea ce ne vom impune mai jos. Vom proceda

la o analiză a structurii fenomenologice a teatrului, apoi la o ierarhie a semnificațiilor acestei arte.

Din primul moment va trebui să ne întrebăm iar ce e teatrul ? Și vom spune că teatrul e doar localul în care se joacă o lucrare dramatică și că, numai prin extensiune de sens, vom găsi dealtfel că sub acest termen global sunt cuprinse elemente destul de eterogene.

●

SINCERITATEA ȘI CONVENȚIA.
TRĂIRE-SINCERITATE

Va fi în monografie un capitol sub semnul „științei artei". Ca postulat : ideea de sinceritate e fundamentul artei.

●

PSIHOLOGIA SPECTATORULUI

Emoția specifică în fața actului trăit, care-l apropie de box, luptele cu taurii, ghilotinări. Știm că pînă la urmă actorul trebuie să moară, dar pînă atunci actorul în scenă trăiește personal și este supus neprevăzutului. De aceea, actorii văzuți în film sunt urmăriți și în teatru. În orice caz, filmul nu dă aceleași nebune entuziasme pentru... persoane. Greta Garbo e seducătoare, dar rămîne îndepărtată.

*

Analiza sinceră a dramelor (cursele, accidentele) — cinematografiate prin surprindere.

Analiza esențială duce la constatarea fundamentală că actul permanent și universal în artă este *credibilitatea.*

Spectatorul *crede în artă, crede în artist.* Crede în excepționalul și superiorul artistului.

*

Dacă e o tehnică, el o crede dificilă. Căci ideea de facilitate e contradictorie artei.

*

Publicul admite facilul numai cînd îl crede de origine supraomenească. (Deci, în realitate, dificil de realizat.) De aici, truda artiştilor de a fi socotiţi ca de altă natură decît restul oamenilor.

*

Publicul admite numai facilul intermediar : o carte adîncă să fie uşor, clar scrisă etc.

*

Actul de credibilitate nu are acelaşi punct de contact pentru toată lumea : unii admiră adevărul jocului unui actor, alţii admiră tehnica lui (pentru că li s-a spus că acea tehnică e ceva superior). Alţii admiră numai presupusa personalitate şi sunt victimele sugestiei colective (critica, „vine de la Paris", reclamă, popularitate etc.). Trebuie să aibă însă un motiv de admiraţie fie şi exterior artei. Publicul poate face confuzii.

*

Dorinţa spectatorului în sală de a nu fi în inferioritate faţă de ceilalţi (snobismul).

*

Lipsa de curaj pentru a face constatarea că nu i-a plăcut.

*

(Marile farse sunt exemple de *credibilitate :* Ossian a fost crezut genial şi admirat cu sinceritate cît timp a fost crezut real.)

Actul critic este un act de denunţare a poncifelor. Toate momentele de falsă artă au fost denunţate şi în clipele acelea au fost total abandonate. Istoria curentelor artistice este istoria fazelor de credibilitate ale publicului. Schema este aceasta : întîi artistul anunţă ceva personal şi revoluţionar. Dacă el însuşi nu crede, rezistenţa publicului îl face să renunţe. Totuşi s-au văzut cazuri cînd, la început, o intenţie de farsă a devenit curent literar. Pe urmă se convinge în jurul lui un număr de aderenţi — admiratori. Aceştia arată că admiră ceea ce publicul găseşte exact „trăznit", „nesănătos". Cu timpul, curentul sporeşte, beneficiind de toate avantajele popularităţii (sugestie, autoritate, reclamă).

Atunci, admiră pentru ce era înjurat. Astfel curentul impresionist fără de sens a fost combătut, pe urmă admirat cu sinceritate cînd aderenții au dovedit că e o artă înnoitoare reală. Zgomotul wagnerian etc.

*

Un spectator trebuie să creadă în ceva : în fondul adînc al operei, în frumusețea detaliilor, în raritatea cazului, în valoarea rară a acrobațiilor și virtuozității, în valoarea rară a negației.

*

Arta nu se poate dispensa de ideea de valoare. „Psihologia artei" a făcut psihologia tuturor factorilor, dar a neglijat pe cel esențial : *psihologia valorii.*

Sentimentul fundamental al artei este sentimentul valorii, mai mult decît acela al emoției propriu-zise (elementar psihologic).

În mod greșit se admite în estetică faptul că emoția propriu-zisă precedează ideea de valoare. E dimpotrivă. Ossian a plăcut cîtă vreme a fost judecat de valoare, nu a fost judecat de valoare cîtă vreme a plăcut.

●

TRĂIREA REALĂ

Trăirea e reală cînd e trăirea unui act de conștiință.

Ceea ce publicul caută nu este imitația unor gesturi, ci congruența *conștiinței* actorului cu *conștiința* personagiului jucat. Această congruență nu permite *ivirea* momentelor de conștiință actoricească în care el se dovedește preocupat de *propriul lui succes,* de efect, deci.

La acest stadiu ajung rari actori și aceștia rareori în viață. Dar momentele acestea alcătuiesc un patrimoniu al teatrului, care girează și momentele de merit mai puțin.

Deci : trăirea pe bază de conștiință și intrarea în această conștiință (autosugestia, halucinarea).

Faptul că aceste trăiri sunt fără interes personal le face să se șteargă la ieșirea din scenă. Ele sunt trăiri autentice, care beneficiază de experiența autentică, dar nu sunt legate de interesele practice ale actorului, obligat să se aservească practic existenței. Totuși... de aci, raritatea lor.

Dramatismul (emoția dramatică) este de natură umană. Nu e dramatic decît ceea ce e o conștiință umană (căci altă conștiință nu ne putem închipui). Pentru ca zeii să fie dramatici trebuie să aibă sentimente omenești, oricît de înalte, dar omenești... Pentru ca întîmplările cu un cîine să fie dramatice, trebuie să-i atribuim sentimente analoage celor omenești, pentru ca sunete, culori și întîmplări să fie dramatice trebuie să fie legate de un destin omenesc.

(Experiența doctorului din piesa *Cintra* — Pirandello.)

Orice act sufletesc e un proces, deci are o anumită structură. Realizarea acestor structuri în ceva înseamnă determinarea unui anumit ritm, căci aceste structuri nu trebuie să se schematizeze, nici să se „emboiteze" unele într-altele, căci atunci e o impresie de „precipitat", de artificial, de fals... Dar nu numai emoțiile sunt structurale, ci și pasiunile... o pasiune are o anumită relație interioară structurală, care-i determină configurația. Desigur, una e structura unui amor „coup de foudre" și alta e structura unei iubiri care a început încă din copilărie, dar amîndouă nu sunt arbitrare decît prin punctul de plecare. Altfel, relațiile structurale ale unui amor „coup de foudre" sunt determinate de necesitatea și modul unui anumit proces. Cum, pe de altă parte, configurația iubirii din copilărie e determinată de un alt proces necesar. S-a cheltuit multă trudă și bunăvoință în critica operelor dramatice ca să se arate ceea ce e logic în evoluția unei „intrigi" și ceea ce e arbitrar, fără nici un folos... Opere declarate „arbitrare" la început au apărut mai tîrziu perfect „logice", cum opere „logice" la început au apărut arbitrare. Pînă la urmă, descurajată, critica a renunțat la impunerea unei „comportări logice", dar atunci, dezorientată, a rămas să accepte arbitrarul. Evident că, atîta vreme cît nu avea la îndemînă noțiunea de ritm structural, această critică nu avea posibilitatea să se orienteze. Acum e clar că între o comportare logică, deci schematică, nejustificată, căci concretul implică tocmai *neprevăzutul* și arbitrarul, oricare incongruență, există acea gruență configurativă, acea realizare structurală, care acceptă orice *neprevăzut* cu condiția să se constituie într-un proces structural. Aci, apare geniul unui autor, tocmai în a realiza structuri concrete din evoluții aparent arbitrare. Critica literară (căci această noțiune e valabilă și pentru poezia epică), deopotrivă cu critica teatrală n-au putut argumenta pînă azi, decît într-un mod intuitiv, acceptînd ori refuzînd, dar cu o motivare dogmatică primară și în fond impresionistă, cerînd ca momentele să fie firești, logice, căci așa apăreau în unele opere clasice, dar trecînd prudent sub tăcere „capriciile" dramatice ale lui Shakespeare, arătînd cel mult că lui Shakespeare îi e permis să fie arbitrar fiindcă e Shakespeare. În realitate, marele dramaturg își permitea orice intervenție aparent

nejustificată, fiindcă apoi o punea să se înscrie într-o evoluție foarte strictă, determinată de un proces structural.

A gîndi este a vorbi în gînd, căci gîndim cu vorba, deci trebuie gîndită o expresie alături de text.

●

TEATRUL, NU NUMAI TRĂIT, CI GÎNDIT

Actorul este artistul al cărui mijloc de expresie este prezența sa fizică și trăirea dirijată cu intenție în fața spectatorilor.

Naște întrebarea dacă actorul poate dispune de corpul său, într-un act de trăire, într-un mod aproape absolut, așa ca pictorul de pînza și paleta sa, scriitorul de cuvînt și pană, arhitectul de planșă și instrumente de desen, sculptorul de pastă, daltă și marmoră ?

Dacă e, cu alte cuvinte, vorba de un adevărat instrument, care să poată fi folosit oricînd și care să asculte toate dirijările concepției.

Dacă, mai întîi, se face remarca preliminară că nici chiar ceilalți artiști nu dispun oricînd de mijloacele și instrumentele propriu-zis ale artei lor, că mai întîi și acestea au nevoie de prezența fizică a corpului lor supus acelorași deficiențe ca și al actorului, că și aceștia au nevoie de o anumită „dispoziție" fizică de același ordin cu dispoziția actorului și că această dispoziție e oarecum mai rar realizabilă, încît se vorbește ades de adevărate „momente de inspirație", putem afirma totuși că un actor poate încorpora cu ajutorul corpului său, al vocii sale, al chipului său și al obiectelor subordonate gesturilor sale mai mult chiar decît un pictor, un sculptor, un scriitor, adeseori cît aceștia toți la un loc. Să ne gîndim că pentru ca să descrie o femeie frumoasă, un romancier are nevoie de pagini numeroase și izbutește destul de rar. O actriță frumoasă a intrat în scenă și simpla ei prezență scutește pe autorul dramatic de lungile descrieri ale romancierului ; ca să descrie figura, felul de-a se mișca al lui Hamlet ar fi trebuit să scrie un volum întreg, un pictor ar fi trebuit să facă sute de desene, pe cînd e de presupus că Garrick numai prin prezența și atributele sale fizice, prin mișcările sale scutea de aceste descrieri. Publicul e foarte sensibil la acest mod de a colabora al interpretului, căci îl scutește de o lectură care cere și timp și pentru mulți e ades obositoare. Prezența fizică adecvată rolului, grimajul și transformarea portretistică sunt o condiție necesară spectacolului, într-un grad mult mai mare decît își dă seama publicul și chiar directorii de teatru, cel dintîi prea puțin deprins să-și ierarhizeze semnificațiile, iar directorii — robiți de momen-

tul material al succesului : acel *transfer economic* de gîndire face ca spectatorul şi, cele mai adeseori, directorul să rezume momentul de plăcere conform unei orientări prejudecate şi comode. În general, publicului i-a plăcut „piesa“ şi interpretul în momentul de emoţie melodramatică, iar directorul apreciază artificiul momentului aplaudat şi crede adeseori (cum se întîmplă mai ales în Franţa) că o femeie de 50 de ani poate juca totuşi pe Julietta dacă se poate preface tînără în gesturi (izmenite) şi în patetismul declaraţiilor de iubire. Cinematograful a însemnat în această privinţă o adevărată revoluţie. Cînd Griffith a făcut, de pildă, *Cele două orfeline*, el a oferit publicului în cele două roluri două actriţe de o tinereţe, de o frumuseţe, de o nevinovăţie plastică şi o frăgezime parcă nemaiîntîlnită pînă atunci, lipsite de acea rutină supărătoare a convenţionalului scenic şi care adăugau şi valoarea ineditului, în sensul că nu mai fuseseră văzute în ipostaza de actriţe. E vorba despre surorile Gish, care au constituit, mai ales prin Lilian, o adevărată epocă în cinematograf.

Dealtfel, cît de mult înţelege cinematograful valoarea acestui aport, care e prezenţa fizică, se vede din faptul că la însuşiri egale, sau chiar făcînd sforţări ca să puie în valoare ceea ce e nou, preferă să prezinte alţi interpreţi noi, că după cîţiva ani numai, cînd publicul a „obosit“, ei înlocuiesc tot stocul de interpreţi, aşa numai ca să înlocuiască prezenţa fizică, trecînd în rezervă actriţe şi actori de reputaţie mondială, înainte chiar ca ei să fi atins vîrsta de 28—30 de ani, vîrstă care constituie în teatru vîrsta de debut. Singuri cîţiva interpreţi, în frunte cu Greta Garbo, una dintre cele mai mari artiste din istoria cinematografului probabil şi una dintre femeile cele mai personale desigur din istoria culturii, au putut rezista şi încă nu se ştie cît va dura aceasta, fiindcă dacă nu ne înşelăm, Greta Garbo nu a împlinit vîrsta de 30 de ani. Dacă însă pui *accentul de valorificare* pe patetism, dacă îţi închipui că fizicul actorului face parte din structura convenţionalului în teatru, atunci se poate ajunge la mari rătăciri, de unde cu greu se poate reveni, cum s-a întîmplat cu teatrul francez. *Fizicul adecvat rolului* este una dintre condiţiile funcţionale esenţiale ale teatrului, care constituie superioritatea specificităţii sale.

Dar actorul are, pe lîngă fizicul său, şi vocea sa împreună cu toate modificările expresive pe care concepţia le poate străbate prin corp. Vocea lui dă textul autorului dramatic, iar ceea ce greşit s-a numit mimică întregeşte acest text vorbit cu mijloace pe care dacă ar vrea să le puie în parantezele replicilor sale (mimică şi mişcare în scenă) ar trebui să-şi tripleze textul şi să-şi obosească lectorul.

Iată, deci, cît de bogate, nemaiîntîlnite într-un alt „domeniu“ apar mijloacele de expresie ale actorului : portretul fizic, vocea,

mişcările corpului, trăirea lui în scenă, cu alte cuvinte. Se explică tocmai prin complexitatea acestui mijloc de expresie care e corpul omenesc, avîntul nemăsurat pe care l-a avut teatrul şi în antichitate, şi în timpurile moderne, preferinţa pe care i-a arătat-o publicul.

Posibilităţile de exactitate desăvîrşită, ades în detaliu, cu expunerea intuitivă şi sintetică deodată într-un lapsus de timp relativ scurt, arată superioritatea teatrului asupra tuturor celorlalte forme de artă. Dacă n-ar fi fost vremelnicia lui, adică dacă ar fi avut posibilitatea să dureze, să-şi acumuleze valorile, să le trieze, să le verifice şi să le continue într-o rezervă permanentă, controlabilă, aşa cum se întîmplă cu celelalte arte, arta actorului şi a teatrului ar fi ocupat întîiul loc în stima oamenilor de cultură, aşa cum ocupă un loc de frunte un singur creator din structura teatrului, *autorul dramatic*. E de presupus însă că această posibilitate o va oferi cinematograful viitorului şi atunci este sigur că arhivele cinematografice vor fi un patrimoniu de artă, tot atît de mult, de pildă, ca şi romanele şi poemele epice.

PRIME SCHIȚE TEORETICE PENTRU MODALITATEA ARTISTICĂ A TEATRULUI (1927)

PROBLEMATICA ARTEI

Cuprinde :

1. *Teoria artei* — aici nimic nu a intervenit nou.
2. *Psihologia artei* — aici transformarea e radicală.

Vechea psihologie nebazată pe nici un fundament științific, abuzînd de introspecțiune și inducție introspectivă, ajunsese la o fastidioasă serie de clasificări prin nimic justificate, cu totul alături de chestiune. Ca și cum un teoretician al artei (căci psihologia vrea să atingă esența artei) ar fi catalogat pe ingineri după culoarea părului, după haine, după pofta de mîncare (ceea ce n-ar fi fundamental greșit, dar numai ca o îndepărtată serie de cercetare, după stabilirea axei de clasificare).

Această psihologie ignoră : endocrinologia, psihanaliza, sublimarea sentimentelor etc. Cum o să faci psihologie fără artă ? Psihologia artei nu poate fi decît psihologia artei și atît (nu un capitol de psihologie).

*

Subiectivitatea gusturilor nu duce neapărat la o relativitate. Senzațiile interioare au o bază obiectivă, capabilă de oarecare legislație : fiziologia.

Va trebui deci o fenomenologie a cenesteticei, adică o cercetare a principiilor ei.

*

Teoria artei este o axiologie (știința valorilor, a noemelor).

JOCUL. DANSUL

Animalele tinere au un surplus de energie care trebuie cheltuit. Dacă nu-l pot cheltui, suferă organismul. Probabil că sunt celule care trebuie descărcate. Deci, copiii, pisicii, cățelușii iubesc jocul.

Ades jocul este imitarea celor mai în vîrstă, ceea ce aduce de asemenea anumite satisfacții.

Mai poate fi un procedeu pentru redeșteptarea sau numai ațîțarea dorințelor (majoritatea dansurilor sunt de natură erotică).

Ce ușoară e confuzia în ceea ce privește dansul. Atîți „sociologi" confundă dansul cenestetic cu cel artistic, care e cunoaștere și stabilire de raporturi și trag concluzii de la unul pentru altul.

ARTIZANERIA

Plăsmuiri de obiecte frumoase cu calități în genere împrumutate din alte domenii.

Ideea dificultății de a realiza.

Ideea că nu există decît puține exemplare.

Ideea confortului, durabilității.

Ideea realizării în detalii (adică a unor calități care fac obiectul mai apt la serviciul destinat).

Și în artizanerie un raport nou (nu o bună execuție mecanică) înseamnă artă. Un sfeșnic personal *conceput* e artă.

Principiul : un artist *descrie* cu materialul pe care-l are la îndemînă.

MUZICA

(de citit articole de specialitate, cărți anume scrise)

Ar trebui să fie principala dintre arte, pentru că are o influență considerabilă asupra marelui simpatic. Se știe, astfel, că animalele chiar sunt foarte sensibile la muzică. Șerpii sunt îndeosebi prinși de muzică. Copiii sunt adormiți de muzică. Unii doctori socot că bolile de stomac se vindecă printr-o muzică veselă. A fost recomandată și aplicată în ospicii. La război, înainte, se întrebuința muzica pentru antrenarea soldaților.

Se pare că organismul nostru are un anumit ritm de funcționare : pulsul. Ritmul exterior e dictat întotdeauna de acest puls, pe care îl și influențează, se pare.

În general, iubim muzica aceea care convine stării noastre sufletești. Cîntecul vesel e deplasat la înmormîntare și un om

necăjit poate să prezinte două momente: dacă încă mai caută o soluţie favorabilă, atunci îl scoate din sărite muzica, dacă vrea să uite, atunci iubeşte cîntecul cum iubeşte alcoolul sau un narcotic.

Iubim muzica şi întrucît e legată de evenimente importante din viaţa noastră: cîntecul pe care ni-l cînta bunica ne emoţionează oricînd, cîntecul pe care ni-l cînta iubita ne emoţionează oricînd, cîntecul care ne aminteşte o emoţie trecută ne emoţionează oricînd. Cîntecul din ţara natală, chiar dacă e o vulgară melopee, ne cucereşte.

Muzica lucrează îndeosebi mult prin asociaţie. Ea cheamă din trecut o lume întreagă, te face să visezi. Interesante şi de reluat sunt consideraţiile lui Max Nordau despre înclinarea idioţilor spre repetiţie şi muzicalitate elementară.

Muzica facilitează dansul.

Dealtfel, s-a urmărit de mult o complexitate, prin asociaţie, a manifestărilor cenestetice: cenestetică ar fi drama muzicală care cuprinde o acţiune, şi muzică, şi dans, şi poezie, şi decor.

POEZIA VERSIFICATĂ

Este gîndirea ritmică. Versificaţia place prin exerciţiul pe care-l oferă marelui simpatic, aşa cum gimnastica oferă plăcere membrelor. Place prin muzicalitatea ei. Dealtfel, au fost şcoli literare care au cerut intensificarea acestei muzicalităţi. Altele care obosite de ea au combătut-o: versul liber.

Place prin glasul pe care-l pune la îndemînă instinctelor noastre. Poezia mai e şi o expresie a dorinţelor noastre:

a) De libertate, de o altă realitate decît cea pe care o suportăm.

b) Sexuale (de aceea remarca, pe drept cuvînt, Anatole France că marii poeţi sunt adevăraţi intermediari ai amorului).

Dealtminteri, poetic e tot ce favorizează amorul nostru. Trebuie stabilită nuanţa dintre poetic şi frumos. Un pisc înalt e frumos, o noapte pe mare e poetică dacă ai lîngă tine o femeie. Poezia fantastică e plăcerea de a evada din realitate, bucuria organică de a nu te mai simţi legat.

Plăcerea frumuseţii, bunătăţii ideale (de aici dragostea pentru melodramă şi acţiunile frumoase) este nevoia morală a unei lumi mai bune.

Plăcerea pentru descrierile exotice este de aceeaşi esenţă de evadare.

Plăcerea satirei la lectură este încercarea, motivarea convingerii că avem dreptate să fim învinşi... căci lumea e mizerabilă.

PICTURA

Pictura urmează cam regulile muzicii, dar cu aplicaţie la ochi. Monotonia oboseşte ochiul, culorile vii îl înviorează. Şcoala lui Cezanne e tipul şcolii cenestetice.

Un peisaj este expresie (deci indică o personalitate), deci e artă. E reală expresia atunci cînd prezintă raportul de cunoaştere.

ARTA CENESTETICĂ

Socotim capitală pentru cunoaştere şi studiile din viitor disjungerea acestor două noţiuni şi delimitarea conţinutului şi sferei fiecărea dintre ele.

Cenestetica este o ştiinţă psihologică (capitol al psihologiei).

Arta este o ştiinţă formală (şi face pandant logicii).

Cenestetica are la bază următoarea lege : orice senzaţie prelungită oboseşte, devine apoi insuportabilă.

Atributul de care se ocupă cenestetica este agreabilul. Orice senzaţie nouă este agreabilă, deci noutatea este elementul cenesteticii. Poate cenestetica este ştiinţa hedonismului practic, dar ea găseşte şi în durere farmec uneori.

Frumosul *din natură* care încurca atît de mult preocupările esteţilor devine în mod firesc un capitol al cenesteticii. Jocul ca o cheltuială de energie este şi el un capitol al cenesteticii. Munca întovărăşită de ritm şi cîntec intră în capitolele cenesteticii în modul cel mai firesc. Animalele înseşi sunt sensibile la muzică. Cîntecul păsărilor este o nevoie cenestetică, ca şi nevoia de-a cînta la beţie.

E necesar să deosebim ce e artistic de ce e cenestetic, pentru că artisticul e durabil şi cenesteticul e trecător.

[VALOAREA]

Noţiunea de valoare trebuie limpezită într-un capitol anume.

Mai întîi, chiar dacă încearcă emoţia artistică, publicul nu-şi dă seama de valoarea ei. E posibil, într-un sens, ca un tablou de valoare, un tablou genial să fie în văzul tuturor şi nimeni să nu-l remarce. Pînă cînd cineva îl semnalează atenţiei. Înseamnă asta că fenomenul artistic a fost absent ? Nu..., dar publicul nu şi-a dat seama de valoarea lui. Publicul poate asculta cu plăcere un cîntăreţ care prin calitatea lui să fie un fenomen artistic. El însă nu-şi dă seama. Pentru că, în fond, emoţia artistică nu e mai intensă decît cea cenestetică, e însă de altă calitate. Aşa se explică pentru ce opere de artă nu au răsunet îndelungă vreme pînă cînd

sunt semnalate de critică. Acesta e rolul criticii (titlul capitolului acesta trebuie să fie). Ea nu va atrage atenţia decît asupra valorii (ca fenomen concomitent, în raport cu celelalte fenomene artistice cunoscute).

De ce sunt posibile mistificările (Corneille respins de Comedia franceză, Michelet trîntit la bacalaureat, Charlot clasificat al 9-lea la concursul de asemănare cu el însuşi).

Întîi pentru că s-ar putea să fie operele proaste ale unui autor (cazul lui Corneille). Apoi, pentru că e foarte greu ca să se găsească pe toate drumurile cunoscători de artă.

Dealtfel, e probabil că omenirea n-a avut niciodată nici un critic în sensul strict al cuvîntului. Ea a avut numai esteţi: estet-Boileau, Sainte Beuve, Taine, Brunetière etc.

Criticul mare, criticul istoric e un amestec de inteligenţă firească, experienţă personală, sensibilitate sau studiu, aplicaţie întîmplătoare, abilitate, mistificare (de dovedit că Faguet nu recunoştea decît valorile deja fixate şi prin escamotare dădea impresia că el le-a descoperit).

Singura probă pînă acum a fost *timpul*. Timpul a însemnat pentru artă metoda rămăşiţelor. Nu că emoţia artistică a fost mai intensă decît celelalte, dar a fost mai durabilă. Pînă acum din această durabilitate se făcea un fel de valoare intrinsecă. Ea nu este decît o consecinţă. Fenomenele de cunoaştere sunt eterne şi se supun unor legi aparte. Două soiuri de urmări au determinat cariera operelor de artă. Faptul că ele au plăcut mulţimii şi de aci a urmat o împletire de valori (cu cele estetice) lăudate toate fără discernămînt. Marii artişti s-au impus şi prin cantitate, element care, dacă se adaugă calităţii, se impune aproape hotărît.

Linia pe care o urmează cariera unei opere de artă trece totdeauna prin următoarele puncte:

1. Ea place totdeauna din prima clipă publicului, întîmpină însă rezistenţa criticii care îi acordă o subvaloare.	1. Opera estetică nu place niciodată la început publicului, e ridiculizată, ea se impune atacînd valorile mari actuale, proclamîndu-se de la cele moarte.
2. Opera de artă este necunoscută ca un gheţar submersibil criticii şi lipsită de prestigiul criticii nu e apreciată (nu înţeleasă, căci înţeleasă nu va fi aproape niciodată). Artiştii sunt totdeauna izolaţi. Artistul provoacă discuţii prin temperamentul lui de răzvrătit.	2. Opera estetică îşi formează un partid care o impune tuturor, zdrobindu-le rezistenţele. E de notat că scriitorii formează grupuri, şcoli.

3. Opera de artă se impune printr-un complex de calități — durata (căci se observă că — surprinzător — durează), intensitate, viața nu e în primul-plan, însă.

4. Opera de artă capătă un prestigiu enorm, dar e înțeleasă numai pe straturi.

5. Opera de artă intră în viața omenirii suferind eclipse trecătoare sau excese de strălucire în raport cu sensibilitatea epocilor.

3. Opera estetică devine populară, autorii ei cunosc celebritatea, dar sunt și aproape de apus, căci s-a și ridicat o nouă modă estetică. Ea e gustată complet de public.

4. Exact ca 1. Opera estetică e trezită, iar noua operă estetică începe ciclul.

5. Ciclul operei estetice poate fi de la 2 ani la 50 de ani (romantismul).

Opera artistică nefiind totdeauna pură suferă și influențe care privesc capitolul estetic.

Ce e ciclul Wagner ? Verdi ? Zola ? Maupassant ?

Estetica are farmecele ei și ar trebui să ne reprezentăm ce voluptate însemna scrisul lui X sau Y (azi complet uitat) pe vremea lui. Cel puțin tot atît cît d. Paul Valéry, care dealtfel le va împărtăși soarta. Ca intensitate (voluptate, plăcere), emoția estetică e superioară celei artistice, inferioritatea ei este numai efemeritatea. Ca iubirile înflăcărate, opera estetică se consumă spațios, dar repede. Nu este greu să înțelegem delirul pe care cutare poet sau cutare piesă de teatru sau cutare romanță (azi uitate și trezite la lectură) îl iscau pe vremea lor.

În viața teatrală, realizări de artă autentică, dar fragmentară, sunt foarte frecvente, ele rămîn însă neremarcate. În fond, în teatru, muzică și în genere ce e spectacol, realizările de artă sunt foarte rare. Cum însă fenomenul trebuie să se producă, atunci au loc o serie de mici perturbări. Să luăm un caz, cel mai frecvent. Marele actor X e anunțat într-un oraș oarecare. El e puțin indispus sau, mai exact, nu are acea dispoziție anume care-l face să intre în rol. Joacă totuși. Atunci se întîmplă următorul lucru : publicului nu-i place. Dar fiecare, din public, are mai multă încredere în autoritatea artistică a actorului decît în propria lui impresie. Atunci se sforțează să-i placă, găsindu-se pe sine vinovat. Își face educația violentîndu-și gustul. Va căuta anume elemente care, de bine, de rău, i-au plăcut puțin, le va asocia (voce, un anume gest, pretinsă concepție) și va constitui o fizionomie a artistului pe care o va dilata. Acesta e publicul mijlociu care a fost informat din ziare despre valoarea artistului care vine, despre locul lui în teatru... Acest public va afișa aprobări categorice.

Mai sunt însă două categorii de public în aceeaşi sală:

1. Un număr restrîns de esteţi, de revoltaţi din snobism, de interesaţi ca actorul nostru să nu aibă succese. Ei vor afirma că acest actor *nu e bine*. Şi vor avea dreptate.

2. Un public de rînd, ca să zicem aşa, un public care n-are cunoştinţă, în momentul cînd vine la teatru, de cariera artistului. Lor nu le va place, de asemenea, actorul şi vor avea dreptate.

S-ar mai putea întîmpla (un caz la zece mii de cazuri) ca un tip din prima categorie a publicului, care nu se îndoieşte de gustul lui, să fie un tip care să nu se încreadă în autoritatea actorului. Va fi un critic adevărat.

În teatru, de pildă, fenomenul artistic este atît de rar şi atît de des înlocuit cu cel estetic încît sunt spectatori care în viaţa lor n-au asistat la un spectacol artistic. Chiar pe artiştii mari ei i-au văzut în momentele anartistice. Astfel, sunt în situaţia acelor nenumăraţi care cred cu convingere că au un fragment din crucea pe care a fost răstignit Domnul, cînd ar fi suficient de calculat că toate fragmentele la un loc fac cel puţin 50 de cruci.

Dealtminteri, mistificarea în artă este normală. Sunt profesori universitari de literatură care niciodată n-au înţeles o poezie în ceea ce are ea esenţial. Sunt în lumea întreagă membri în comitetele de lectură, critici şi directori de teatru care niciodată n-au înţeles o piesă de teatru în ceea ce are ea specific. S-au făcut nenumărate farse. Aceste farse se pot repeta la infinit. Nu sunt limitate decît de refuzul comitetelor de a mai lua vreo hotărîre. Asta nu înseamnă că un critic adevărat nu s-ar putea înşela din cauza unei indispoziţii, a unui lapsus (dar asta complică mai mult chestiunea). Imensa majoritate a acestor profesori, critici, membri în comitete etc. sunt ca nişte negustori de parfumuri care n-ar avea simţul mirosului. Dă-le un flacon de parfum. Unii îţi vor face istoricul fabricării parfumului, istoricul casei care a lansat flaconul, împrejurările care au dus la numele parfumului, cîteva mici anecdote în jurul chestiunii. Alţii vor descrie forma desăvîrşită şi estetică a sticlei, transparenţa aurie a esenţei, greutatea ei la litru, compoziţia chimică. Altul va vorbi despre importanţa parfumului. Unul va povesti o întîmplare minunată din viaţa lui cînd o femeie iubită a primit un flacon din acest parfum admirabil şi va improviza cîteva fraze fermecătoare şi melancolice despre acest lichid uleios în care se condensează razele de soare ale tinereţii uitate. Şi toate acestea vor fi frumoase, interesante şi juste cîtă vreme un farseur n-a umplut un flacon etichetat al casei X cu un lichid trivial. Şi invers. Se poate întîmpla ca un glumeţ să trimită unei comisii cel mai de preţ parfum într-o sticluţă vulgară. Dar cum n-au marca ei o vor respinge, căci membrii comisiei nu vor avea ce spune. E cazul ştrengarului care trimite unui teatru

piesa unui autor mare transcrisă cu mîna lui și semnată cu un nume de rînd.

Dealtminteri, tragedia acestor comitarzi e ceva mai complicată. Nu că n-ar mai avea simțul artistic, pe care îl are orice om. Dar au renunțat la el, din cauza unui malentendu. Impunîndu-și un criteriu estetic, ei au renunțat la simțul artistic. Nefolosit, acest simț s-a atrofiat complet. Negustorii noștri au avut cîndva, deci, simțul mirosului. Au socotit însă că nu este destul și și-au impus canoane estetice. Poate că era sincer un clasicist care avea oroare de Shakespeare pentru că nu respecta unitatea de loc. Poate că era sincer și negustorul care nu poate admite ca un parfum bun să se afle într-o sticlă vulgară. Sau, dacă vreți, cel care de bună-credință socoate că într-un flacon de cristal sculptat nu se poate afla decît un lichid divin.

PROPRIETATEA ARTISTICĂ ȘI PLAGIATUL

E o problemă complexă. O imagine e o realizare artistică, dar nimic nu poate fi mai ușor de furat ca o imagine artistică. O iei dintr-o convorbire, dintr-o carte, dintr-o limbă străină (comparația cu parfumul e luată chiar de mine). Ca și furturile efective, evident că se remarcă mai ușor furtul unui lucru mare decît al unui lucru mic. Un automobil se fură mai greu dintr-o prăvălie decît o pereche de mănuși. O poezie se fură mai ușor și e mai greu de descoperit decît un volum de poezie. Are și importanță mai mică. Dacă în palatul pe care l-am construit eu am pus numai o broască inventată de altul, lăsînd să se înțeleagă că ar fi de mine, e de la sine înțeles că vina e mai mică. Dacă toate detaliile sunt de furat (și se descoperă rînd pe rînd), rămîne încă meritul ansamblului. Sunt opere ca ale lui Anatole France, plagiate în detalii, dar prezentîndu-le într-o sinteză (e adevărat că și aici Anatole France e plin de contradicții). Oricum, un scriitor nu poate renunța la unele detalii și, pe de altă parte, nu se poate concepe o operă de artă cu citate jos ca operele științifice.

În general nu există altă limită în folosirea lucrărilor împrumutate decît propria conștiință și mai ales necesitatea artistică. Cînd un om care prezintă o broască (numai) și o declară invenția lui și se dovedește că a luat-o și pe aia, e un simplu furt. Dacă un om prezintă o broască veche și o ușă nouă (amîndouă ca ale lui) e o simplă incorectitudine, dacă un om prezintă un palat în care e de împrumutat o simplă broască și n-o spune, e un lucru fără importanță.

Criteriul plagiatului e acësta : punînd alături două opere A și B, dacă cea de-a doua poate să dispară fără nici o pagubă pentru cultura universală, atunci e un plagiat. Dacă, dimpotrivă, nu

poate fi înlocuită prin prima, atunci nu mai poate fi vorba de plagiat, ci de împrumut (exemple : Shakespeare, Racine).

Sunt cazuri de compilări abile din mai mulţi autori. Dacă sunt necesare operele rezultate, se va scădea cîte puţin din meritul autorului cu fiecare descoperire nouă, dar va fi păstrat. Trebuie să mărturisim că meseria de compilator e foarte des practicată şi e foarte rodnică. Se întîmplă şi aici, ca în ştiinţă unde invenţiile se perfecţionează treptat. Am vrea să considerăm cinematograful ca inventat de o singură persoană. Ar fi mai comod. Dar ni se dau trei-patru nume. Sunt opere de artă „perfecţionate". Sunt aeroplane perfecţionate care poartă numai numele casei care le-a perfecţionat, ceilalţi au dispărut sau au intrat în istorie. Pas de-l perfecţionează pe Shakespeare, aşa cum el a perfecţionat pe alţii dinaintea lui. Soarta autorilor perfecţionabili e să dispară.

[DIRECTORATUL LA TEATRUL NAȚIONAL (februarie-decembrie 1939)]

SCHIȚĂ DE PROGRAM [1]

Un program de activitate la Teatrul Național ar putea fi considerat sub patru aspecte.

REPERTORIUL

Anul acesta, repertoriul este întocmit de către fostul director, dl. subsecretar de stat Ion Marin Sadoveanu, pînă aproape de sfîrșitul anului, și nu mai poate fi schimbat, căci nu mai e timp să se facă alte pregătiri.

La 10 februarie, la venirea mea la directorat, piesa *Blockhaus* era în ultimele zile de repetiție, iar piesa *L'Annonce faite à Marie*, deși nu fusese pusă în repetiție, textul nefiind încă tradus în întregime, era fixată ca premieră pentru a doua jumătate a lunii martie și anunțată *oficios*.

O a treia premieră *Racherița* de Ion Luca, lucrare originală, ar putea să aibă loc în a doua jumătate a lunii aprilie. Numai dacă va fi nevoie, s-ar mai putea pune o comedie în a doua jumătate a lunii mai.

La Studio, *Coriolan Secundus* de dl. Mihail Sorbul era în ultimele zile de repetiție, iar premiera — în realitate, era o reluare — a avut loc miercuri 22 februarie 1939, urmînd să treacă la 10 martie *Acolo departe...* de dl. Mircea Ștefănescu, pe care am găsit-o de asemenea în repetiție ; apoi *Fata lui Jorio* de d'Annunzio, care ar trece în cursul lunii aprilie. În cazul cînd aceste spectacole, inițiate ori puse în lucru de fosta direcțiune, nu ar acoperi stagiunea, am de gînd să încep activitatea mea proprie, jucînd, în cadrul unei Școli de regie, o „melodramă experimentală" clasică și alta modernă, urmînd să pun la încercare, în roluri pro-

fund dramatice, noua generație de actori, căci mi se pare că se impune constatarea că mai toate vechile mari generații de actori și-au făcut debutul în melodrame, care permit un contact nemijlocit cu emoțiile elementare și intense, care le verifică posibilitățile. Pe de altă parte, va trebui să punem la încercare imensul număr de angajați, dintre care unii n-au jucat niciodată, ca să vedem pe cine păstrăm în teatru. Dacă nu se vor ivi dificultăți neprevăzute, aș dori ca această melodramă să fie o melodramă „clasică", de pildă, *Două orfeline* sau *Curierul de Lyon*, în prelucrarea unui autor român de azi, probabil dl. G. M. Zamfirescu, iar cea modernă : *Maria Basckirtscef*, prelucrată de d-na Ticu Arhip. La Teatrul Național, tot pentru Școala de regie, aș juca un vodevil clasic. Pentru viitoarea stagiune, programul va prevede pentru întîia parte a ei trei grupe de lucrări dramatice, și anume : cîteva din marele repertoriu universal : *Coriolan* sau *Furtuna* de Shakespeare, *Mizantropul*, dacă nu cumva *Școala femeilor*, de Molière, *Mitridate* de Racine, *Horațiu* sau *Cidul* de Corneille, *Donna Diana* de Moretto, *Egmont* de Goethe, *Femeia mării* de Ibsen. Alt grup ar fi al autorilor moderni cu reputația de mare artă : *Straniul interlud* de O'Neill, *Pădurea împietrită* de Sherwood, *Cei mai frumoși ochi din lume* de J. Sarment, *Focul de la operă* de Georg Kaizer, *Penelopa* de Sommerset Maugham, *Linia inimei* de Claude Puget, *Casa inimilor zdrobite* de Bernard Shaw, *Voluptatea onoarei* de Pirandello ; în fine, un ultim grup ar trebui să fie acela al autorilor originali, dintre care sunt aprobați : *Fericirea mea* de Claudia Millian, *Comedia fantasmelor* de Dan Botta, *Țăranii* de A. Corteanu, *Furnica* de Lascarov Moldovanu, *Bacalaureatul lui Puiu* de N. Crevedia, *Aceia, mereu aceia* de Ad. Kisseleff, *Mara* de I. Manolache, *Republica femeilor* de Ion Cantacuzino, *Caterina II-a* de Vladimir Tudor. Dintre acestea, însă, cele mai multe sunt nejucabile.

Ca să pot ușura existența autorilor noștri dramatici, voi introduce — cum se procedează în Franța — principiul ameliorării și adaptării pieselor străine lipsite de semnificație clasică, cu concursul acestor autori, care vor găsi astfel un prilej de exercițiu și de cîștig material.

De altminteri, obiceiul de a anunța un repertoriu de nume sonore a dus mai totdeauna, la noi, la stagiuni infructuoase, fiindcă nu s-a ținut socoteală de un adevăr, care mi se pare indiscutabil : criza teatrului românesc, începută încă după război și agravată din an în an, pînă la o situație aproape fără soluție cum este astăzi, nu e o criză de repertoriu, ci este o criză de interpretare. Anume, teatrul românesc posedă un număr de actori convenționali, acceptați de public, iar acești actori pentru nimic în lume nu și-ar schimba, cu o nuanță măcar, felul de joc, fiindcă se tem de moarte că-și „vor pierde publicul" (acești actori formează grupul celor

care însă în dramă n-au decît succese mediocre, aşa cum le ştim, numai că ei le cred fără egal), iar masa celor începători nu visează decît să joace şi ei la fel, ceea ce nu izbutesc decît arareori, încît nici nu se poate spune pentru moment dacă nu cumva ei prezintă posibilităţi cu totul reduse sau sunt numai admiratori epigonici ai celor pe care ar urma să-i înlocuiască, numai din lipsă de îndrumare artistică.

Oricum, neţinîndu-se seama de această criză a interpretării, s-a stăruit în a se reprezenta, în condiţiuni deficitare artistic, aproape mai toate capodoperele universale. Am avut astfel *Hamlet* fără Hamlet, *Romeo şi Julieta* fără Romeo şi fără Julieta, *Hedda Gabler* fără Hedda Gabler, *Anna Karenina* fără Anna, *Georges Dandin* fără Georges Dandin etc., în care interpreţii jucau „aşa cum ştiau ei“, ca în Bernstein şi ca în Bataille. Actorii aceştia sunt cu totul convinşi că publicului nostru nu-i plac decît aceşti autori şi recurg la orice şiretenie şi neascultare numai ca să nu-şi schimbe jocul, căutînd în orice piesă „efecte Bataille şi Bernstein“, punîndu-le de la ei, dacă nu le găsesc. Îndeosebi, această criză a interpretării priveşte repertoriul de dramă, pentru că repertoriul de comedie românească şi chiar cel de comedie străină se bucură de interpretări uneori strălucite. Toate succesele scenelor româneşti după război, cu excepţiuni nesemnificative, au fost anume în comedie.

Pricina este că treatrul românesc, care cunoaşte regizori pentru montări fastuoase sau comedie, nu are nici un regizor de dramă, care să poată crea şi conduce actori de dramă.

În calitatea mea de membru în Comitetul de direcţie al Teatrului Naţional, încă de acum cîţiva ani am cerut stăruitor să fie invitaţi mari regizori străini, care să facă la noi o şcoală de regizori de dramă [2]. Se pare că dezideratul acesta nu este realizabil şi va trebui să încercăm cu mijloace proprii acest lucru. Aceste constatări ne duc la al doilea capitol al programului ce ne preocupă, cel privind interpretarea.

ŞCOALA DE REGIE

Îmi pare că necesitatea fundamentală a Teatrului Naţional este crearea unei şcoli de regie, care dealtfel, date fiind consideraţiunile de mai sus, îmi pare misiunea esenţială a directoratului actual.

Dacă am izbuti să creăm un bun regizor de dramă şi în acelaşi timp cîţiva actori de dramă, mersul Teatrului Naţional ar fi asigurat pentru lungă vreme şi am putea să realizăm, în condiţii cu adevărat oneste, opere din marele repertoriu.

Una din cauzele pentru care rezultatele artistice sunt atît de scăzute în teatrul românesc e faptul că studiul lucrărilor şi înscenarea se fac în condiţii atît de neserioase, într-o dezordine atît de sterilă (repetiţii pierdute inutil cu texte neexplicate), încît numai — prin compensaţie — o grabă plină de panică în ultimele zile îngăduie o premieră, plină şi ea de riscuri.

Mă gîndesc că folosind experienţa de aproape 20 de ani de teatru pe care o am şi lucrările de specialitate pe care le-am folosit în vederea tezei mele de doctorat în filosofie (*Modalitatea estetică a teatrului*), să alcătuiesc un capitol de : „Instrucţiuni pentru studiul şi punerea în scenă a lucrărilor dramatice", care ar fi prea lung pentru a putea fi expus în programul de faţă. Ar privi modul de a studia piesa, de organizare a structurii şi ritmului spectacolului, de a realiza intenţiile textului, prin operaţii succesive, deduse dintr-o tehnică determinată.

În modul acesta, am putea să alungăm stilul de grădină de vară, în care se joacă la noi comedia, sau stilul de turneu provincial, în care se joacă drama, şi să creăm un stil al Teatrului Naţional, care ar fi reprezentat în comedie prin frumuseţea cu care e jucat teatrul lui Caragiale (cea mai frumoasă tradiţie a primei noastre scene), iar în dramă printr-o năzuinţă de adecvare artistică, neajunsă pe scenele noastre decît fragmentar şi parcă mai mult întîmplător.

Deci şcoala de regie pe care îmi propun să o fac ar fi să ducă la descoperirea şi formarea unor noi elemente, absolut necesare, căci e o constatare unanimă că de la Alexandru Davila, care a creat pleiada Radovici, Ion Manolescu, Storin, Bulandra, Iancovescu, Tina Barbu, Lucia Bulandra, Marioara Voiculescu etc., adică de dinainte de război, teatrul românesc nu a mai avut actori de întîia mărime. Se vor face deci toate încercările şi sacrificiile necesare ca să se poată scoate noi elemente în primul plan [3]. Această sforţare concentrată spre descoperirea şi formarea unor noi elemente va sta sub semnul ierarhiei şi autorităţii stricte a valorilor. În acest scop, cred că voi introduce o conferinţă zilnică cu regizorii, pentru a menţine permanent, în teatru, preocuparea de realizări tot mai bune.

EDUCAŢIA PUBLICULUI

Socotim că opinia că avem un public excelent de teatru e greşită. Publicul românesc, în genere, pare că descinde din publicul berăriilor cu scenă de varietăţi. Se agită tot timpul, scîrţîie scaunele, se ocupă de îmbrăcăminte, de vecin, pierde pasagii care fac legătura şi pe urmă se miră că nu înţelege. *Rumoarea din sală* determină pe actori să strige, nu să vorbească, iar, în asemenea condiţii, orice gradare şi nuanţare devin imposibile. Va trebui

deci, cu orice preț, educat publicul în așa fel încît, ca într-o sală occidentală de concert, să-și dea seama că teatrul este o instituție și că actorii de pe scenă au nevoie să fie ascultați în liniște, într-o atmosferă de colaborare.

GOSPODĂRIA TEATRULUI

O bună reușită artistică are nevoie de o bună gospodărie administrativă.

Socot că se impune neapărata amendare a principiului de clasificare și salarizare aplicat actualmente la Teatrul Național. Principiul acesta e birocratic : lefurile și înaintările sunt în funcție de vechime, în loc să fie în funcție de merit și joc artistic. Unii actori au lefuri de 18—20 000 lei lunar și nu joacă decît de 2—3 ori pe an, iar alții, cu 3—4000 lei pe lună, joacă seară de seară. Alcătuirea viitorului buget va fi de așa natură, încît să permită un sistem de gratificații, acordat cu rigurozitate și în spirit de dreptate, care să răsplătească cum se cuvine numai pe cei ce merită. Cel mai adesea, aceste gratificații și ajutoare s-au dat copios în trecut, dar în așa mod, că au demoralizat cele mai bune elemente, în loc să fie un prețios stimulent al trudei artistice.

Se vor îmbunătăți sălile de repetiție, biroul de copiat rolurile, căci adesea repetițiile merg prost din cauză că nu sunt texte suficiente pentru studiul piesei. (E necesar ca fiecare interpret să aibă toată piesa, nu numai propriul său rol.)

Se va completa biblioteca cu cărți de specialitate, i se va face un catalog-inventar, care lipsește, și se vor închide dulapurile ca să nu se mai irosească atîtea cărți prețioase. În sfîrșit, se va face un nou regulament al serviciului interior.

În ceea ce privește localul și instalațiile tehnice, vom stărui să se înlocuiască de urgență bîrnele de stejar putrede, care amenință cu prăbușirea lojilor de balcon [4], și vom căuta să îmbunătățim luminatul scenei, care nu mai poate corespunde actualelor necesități.

ÎN REZUMAT

Un repertoriu format din clasici, din autori străini de notorietate artistică, din autori originali. Toate lucrările fără semnificație artistică să fie prelucrate de autori români. Un vodevil și două melodrame experimentale, una clasică, alta modernă, pentru formarea trupei, în luna mai.

Misiunea esențială :

O *școală de regie.* Promovarea unor elemente. Un fel de „regulament“ pentru punerea în scenă.

Altă *structură a bugetului*, menită să îmbunătăţească sistemul birocratic, printr-un regim de compensaţii pentru artiştii activi.

Urgenta reparare a localului, care ameninţă cu dărîmarea balcoanelor.

Un nou sistem de luminat.

Am expus extrem de sumar punctele principale ale unui program care, în ceea ce priveşte repertoriul, trebuie să urmeze condiţiile timpului, iar în ceea ce priveşte misiunea sa principală, o formulează şcoala de regie.

TEATRUL NAŢIONAL — *20 martie 1939*

DIRECTIVE ARTISTICE

PENTRU DIRECTORII DE SCENĂ AI TEATRULUI NAŢIONAL

În vederea unei mai bune colaborări impuse de studiul şi organizarea scenică a unei lucrări dramatice, se fixează următoarele directive artistice, care constituie un minimum necesar în acest sens.

1. Se va studia lucrarea în toată structura ei, fixîndu-se pe cît e posibil *o ierarhie a semnificaţiilor*, care caută să fie strict respectată, căci numai aşa se poate realiza un *ritm autentic* în locul unui ritm mecanic. Ceea ce este esenţial într-o lucrare va fi deci tratat ca atare şi, *neapărat, ceea ce e secundar va fi tratat ca secundar*. Cerem aceasta pentru ca să se evite deplasările de accent care distrug unitatea spectacolului. În acest înţeles, un rol secundar e un rol secundar şi nu se va îngădui ca el să iasă în mod insolit în relief, oricare ar fi personalitatea artistică a interpretului.

2. Regia concretă nu consideră textul ca singur reprezentant al momentului de artă scenică. Deşi esenţa lui e călăuzitoare, are nevoie să fie întregit de *totalitatea mijloacelor scenice* : fizicul adecvat al interpreţilor, mişcarea şi gestul personagiilor, decor, lumină, accesorii de recuzită etc. Abia prin această *întregire*, textul îşi capătă semnificaţia, cu alte cuvinte, nu e esenţial să se audă textul pronunţat ca un discurs în sală cu nuanţări retorice, dimpotrivă, el trebuie încorporat şi *trăit specific pe scenă*, la această trăire idealul fiind ca interpretul să participe organic cu reflexele şi viaţa sa vegetativă într-o formă specifică artei actoriceşti.

3. Deci actorul nu va juca numai debitîndu-şi rolul, ci în aceeaşi măsură va juca ascultînd şi urmărind pe partener, reacţionînd dramatic la ceea ce spune acesta. Această participare la replică, „regia concretă“ [5] o consideră ca o cerinţă absolută.

4. Necesitatea de a se călăuzi după ierarhia semnificațiilor e valabilă și pentru jocul individual al interpretului. Nu va fi deci îngăduit un joc monoton sonor, sau un joc monocord accentuat ca o gîfîială automată, un debit banal patetic, o mimică permanent încordată. Acest dramatism mediocru servește de obicei interpreților neînzestrați ca să mascheze că nu au forță dramatică destulă pentru momentele culminante ale rolului căci linia unui rol trebuie să fie socotită ca o diagramă de la minimum la maximum, cu caracter de unicitate.

5. Dacă prin atît de lăudata *dicțiune* [6] se înțelege o vorbire monoton sonoră, atunci ea nu e necesară în jocul actorului, așa cum scrisul caligrafic nu e indispensabil romancierului. Regia concretă înțelege însă prin dicțiune o *punctuație orală* [7]. Nu va fi îngăduit actorului să silabisească la nesfîrșit în scenă, cum nu poate fi îngăduit studentului să puie („pentru orice întîmplare") virgulă după fiecare cuvînt, căci acesta este modul cel mai condamnabil de a distruge sensul unei fraze. Cei care nu știu să puie punctuația în scris nu știu să o puie nici oral, iar directorii de scenă vor fi foarte atenți cu acest exercițiu intelectual. Vor combate, mai ales, tendința, cu nimic justificată, a unor interpreți de a socoti publicul din sală de o cultură și inteligență inferioară lor și de a face eforturi deplasate „ca să înțeleagă publicul", așa cum adulții vorbesc peltic ca să fie înțeleși de copii. Un public, cum e acel al primei noastre scene, nu poate fi disprețuit într-atît. Dealtfel specificul trăirii efective implică spontaneitatea reacțiunii în spectator, fără necesitatea unui comentar mimic suplimentar. Nu e nevoie ca actorul să facă cu ochiul către sală pentru ca să arate că e șiret. E necesar, cu alte cuvinte, ca actorul să stăpînească desăvîrșit toată *punctuația orală*: virgulă, punct, punct și virgulă, două puncte, semnele de suspensiune, liniuța, varietatea semnelor de întrebare și mirare, ca să poată reda, în vorbirea lui, ideea de aliniat nou, de „legat", eliziunile, parantezele, semnele citării, nuanțele de întrebare, mirare și exclamație.

Dealtfel, silabisirea neinteligentă, continuă, obosește atenția publicului, provocînd rumoare în sală (tuse *, tropot de picioare, șoapte), care rumoare la rîndul ei obligă pe actor să silabisească și mai tare, creîndu-se un fel de întrecere zgomotoasă, în care pînă la urmă scena e învinsă, căci nici o nuanțare artistică nu mai e posibilă și puterea de atenție a publicului fiind mărginită, nimeni nu mai ascultă decît cu o ureche distrată, ca într-un spectacol de berărie.

O interpretare care nu obține de la spectatori să fie urmărită și în momentele de „pianissimo", asemenea unei orchestre simfonice, este o interpretare falimentară. Dacă publicul nu urmărește

---

* În manuscris: tusete *(n.e.)*.

aceste „pianissimo" pe scenă, de vină e lipsa de ritm a spectacolului, deci directorul de scenă, incapabil de realizări artistice.

Nu se mai realizează „pianissimo" pe scenă, aşa cum — cu actuala educaţie a actorilor şi a publicului, care s-a obicinuit să nu mai asculte cu atenţie (pierzînd ades momente esenţiale pentru înţelegerea restului, agravînd deci consecutiv neputinţa de a urmări spectacolul) — actorii români, cu rare excepţii, nu mai pot realiza, de la o vreme, momentele de *paroxism dramatic* de *strigăte intense*. Domnii directori de scenă vor *studia anume*, îndelung, cu interpreţii, *accentele tari şi strigătele intense*, în aşa mod ca ele să fie realizate şi fără concursul tiradelor (care permit actorilor să-şi ia de departe „avînt"), căci strigătul pregătit cu trambulină n-are nici o valoare artistică.

Dealtfel, o altă urmare a acestei calamităţi a teatrului românesc, care e *silabisirea continuă şi accentuată, e faptul că se lungeşte*, cam cu jumătate din durata normală, orice spectacol, dînd impresia de interminabil, întinzînd pînă la oboseală puterea de atenţie a spectatorilor. E ceea ce face ca foarte multă lume să ocolească teatrul. Pe de altă parte, din pricina silabisirii, devin „lungimi", de multe ori, cele mai frumoase pasagii ale unei opere. Anumite replici şi aliniate trebuie trecute repede, şi, în scurtă vreme, publicul îşi va da seama că *au fost trecute repede tocmai fiindcă erau de interes secundar*, deşi relativ necesare pentru ansamblu.

6. O greşeală care trebuie cu orice preţ evitată de către direcţia de scenă este utilizarea simplistă a jocului actoricesc, prin imobilizarea prelungită, mecanică a corpului. „Regia concretă" consideră că *gîndirea, vorbirea, respiraţia şi gesticulaţia alcătuiesc un tot vital şi nici una nu poate fi împiedicată fără ca să nu le tulbure şi să le anuleze pe celelalte.*

Stilizarea nu înseamnă sterilizare. Corpul nu poate rămîne imobilizat mai mult timp decît ar putea sta interpretul sub apă, iar această suspendare nu poate constitui decît un moment unic în expresie. Orice preocupare excesivă de „frumos" în atitudine şi rostire se întoarce împotriva creaţiei artistice, care trebuie să aibă pulsaţia originară a vieţii concrete. Cu cît un interpret va participa mai adînc organic la rolul său, cu atît vocea sa va fi mai tulburătoare. O „bîlbîială", chiar, atunci cînd corespunde unei explozii expresive, capătă valoare de artă şi putere de emoţie.

7. Silabisirea, pauza, imobilitatea, oprirea respiraţiei etc. vor fi impuse numai în momente rare, cerute anume de sensul textului, deci numai atunci cînd ele capătă semnificaţie artistică.

8. Direcţia de scenă va veghea ca neapărat toate amănuntele organizării scenice să participe la acea unitate de expresie pe care noi o numim *stil concret*, nu numai în amănuntele de decor, ci şi în jocul actorilor. Nu va fi îngăduit astfel, sub nici un

cuvînt, ca un actor să joace în mod vădit intenţionat *altfel* la reprezentaţia publică decît la repetiţii, cu intenţia insolită a unui succes personal, în dauna operei şi în mod iloial faţă de camarazi. Asemenea „succese" obţinute prin linguşirea publicului sunt nedemne de o instituţie de stat. Nu trebuie să existe la un artist adevărat preocuparea invederată de „succes" cu orice preţ, oricînd şi oricum, nu are drept nici un artist al primei noastre scene să cerşească mila artistică a sălii prin procedee grosolane, care, în genere, nu-şi ating măcar tristul lor scop. Publicul le primeşte totdeauna cu iritaţie şi plictiseală. Este un fapt pe care oricine îl poate verifica [8].

9. Aceste directive artistice vizează numai ceea ce numim *stilul concret*, care e, după noi, modalitatea esenţială a artei.

Cum spectacolul teatral însă implică uneori şi alte stiluri, convenţionale (Commedia dell'Arte, comedia muzicală, nuanţele naturaliste ori cele calofile, constructiviste, expresioniste, „descătuşate" etc.), directive adecvate urmează să fie date anume dacă întîmplător se va ivi nevoia, pentru realizarea lor.

Director,
Camil Petrescu

P.S. Se atrage luarea-aminte celor ce li se comunică aceste instrucţiuni şi directive că ele, făcînd parte dintr-o lucrare de specialitate care este încă în lucru (*Regia concretă*), ca o continuare la *Modalitatea estetică a teatrului*, nu au un caracter de publicitate, că deci nu pot fi comentate decît în caracterul lor fragmentar, aplicat şi utilitar, fără nici o împietare asupra unor formulări ulterioare [9].

TEATRUL NAŢIONAL *25 martie 1939*

INSTRUCŢIUNI TEHNICE

PENTRU STUDIUL ŞI ORGANIZAREA SCENICĂ A LUCRĂRILOR DRAMATICE

Pentru o sistematizare a studiului şi organizării scenice a lucrărilor dramatice se iau următoarele dispoziţii, în ordinea succesivă a acestei activităţi.

1. Se scrie un text curent provizoriu pe care se vor face eventuale tăieturi şi puneri la punct iniţiale.

2. De pe acest text iniţial se vor face, la multiplicator, între 25 şi 50 de exemplare [10], după numărul rolurilor, care vor fi

consemnate într-un registru special pe care şeful serviciului de copiat le distribuie după cum urmează :

2 directorului
2 directorului de scenă
2 bibliotecă
2 sufleurului
2 regizorilor
1 directorului tehnic
1 şefului electrician
pînă la 20, primilor 20 de interpreţi

Un număr corespunzător de exemplare se opresc pentru dubluri şi restul se păstrează ca rezervă. Cei care au primit texte semnează de primirea lor şi sunt răspunzători de ele.

3. Pe un exemplar, directorul subliniază, în mod convenit, ceea ce trebuie scos în primul plan al spectacolului şi arată ceea ce ar putea fi pus în umbră. Fixează de asemeni *în scris* „stilul" în care va fi jucată lucrarea şi ce semnificaţie artistică are reprezentarea ei.

4. Directorul de scenă arată *în scris,* în amănunte, cum intenţionează să realizeze dezideratele directive (momente principale, tonalitate, roluri secundare, ierarhia semnificaţiilor, decorul, figuraţia, muzica de scenă etc.) [11].

5. Se face apoi distribuirea rolurilor, după capacitatea artistică a interpreţilor, totuşi înfăţişarea fizică va fi luată temeinic în consideraţie, vîrsta urmînd să corespundă pe cît se poate rolului.

Actorii nu vor fi siliţi în principiu să primească roluri, în schimb, cine nu va juca în cursul unei stagiuni cel puţin două roluri va fi notat ca inutilizabil şi inutil teatrului.

Se va evita ca un actor să joace mai multe roluri secundare în aceeaşi piesă sau în două lucrări care vor ţine afişul cam în acelaşi timp.

Directorul tehnic, căruia i se explică dezideratele conducerii artistice, face devizul şi fixează un termen pentru decoruri.

Se indică regizorul şi sufleurul care vor colabora la spectacol.

Se fixează actorii meniţi să dubleze pe cei titulari.

6. Are loc lectura piesei făcută de către directorul de scenă, de sufleur, ori de către principalul interpret, *pregătit cu grijă de directorul de scenă.* Nu se vor îngădui sub nici un cuvînt intonaţii false, care ar putea influenţa în rău studiul lucrării, ci întîia citire în comun va trebui să fie neapărat revelarea sensului real al operei.

7. Urmează 3 repetiţii-lectură, *la masă,* fiecare interpret îşi citeşte partea sa de text care i se cuvine, explicînd cum îşi în-

țelege rolul. *Nu se va îngădui ca actorii să repete jucînd un rol, înainte ca semnificația lui în operă să fie cu totul înțeleasă.*

Aceste lecturi și explicații sunt strict obligatorii, deoarece experiența noastră ne-a arătat că, odată ce au deprins un sens, bun sau rău, actorii, cu rare excepții, nu sunt în stare să-l modifice în cursul repetițiilor, ci se mărginesc numai să-l accentueze și să-l dramatizeze, ceea ce e cu atît mai grav cu cît începutul a fost mai greșit. De aceea, în clipa cînd vor începe repetițiile efectiv, lucrarea va fi bine studiată, toate semnificațiile ei trebuie să fie fixate și just pătrunse de toți interpreții. Deci *intonații efective provizorii* nu se admit sub nici un cuvînt, căci ar contrazice principiul organic de unicitate a expresiei. Mai tîrziu se pot face modificări de structură tehnică, dar se vor evita cele de semnificație.

8. Această etapă de studiu se încheie cu o repetiție, care e citirea piesei, în ansamblu, fiecare interpret dînd replica *legát* pentru fixarea ritmului și a sensului general.

9. Direcția tehnică prezintă schițele și machetele directorului, care le aprobă în scris sau cere să fie refăcute.

10. Următoarele 2 repetiții sunt menite așezării în scenă propriu-zis.

11. După aceasta se fac 2 repetiții duble *numai cu interpreții principali, în scenele principale*, pe cînd ceilalți asistă numai, pentru ca să se obțină cea mai mare complexitate și intensitate în joc, în momentele determinante, *în care vor fi solicitate la maximum însușirile de teatru ale interpreților.* Aceste repetiții sunt menite să fixeze, pe calea aceasta, reflexele artistice ale interpretului.

Dacă directorul de scenă e satisfăcut, va face un referat scris pentru ca să obțină aprobarea scrisă a directorului pentru a „trece în scenă".

12. Următoarele 12 repetiții se fac pe scenă cu cortina lăsată, pentru așezarea în spațiu.

13. Decorurile fiind aprobate, se fac apoi 3 repetiții cu decor.

14. Cînd piesa e gata, directorul de scenă face un referat pentru anunțarea premierei și dacă obține această aprobare se fixează, după o săptămînă, data acestei premiere.

15. În modul acesta mai au loc încă patru repetiții, generale.

16. Se acordă două repetiții în plus în etapa pe care o alege directorul de scenă, dacă i se pare că sunt necesare.

Cu alte cuvinte, studiul și organizarea scenică a unei lucrări dramatice durează în principiu 5—6 săptămîni, însumînd cel puțin 20 de repetiții.

Se fixează de asemeni de la început actorii meniți să dubleze rolurile principale, pentru ca, eventual, după întîile repetiții să înlocuiască pe titularii dovediți insuficienți.

Cînd nu se va întîmpla acest lucru, actorii care dublează vor continua să asiste la repetiții, vor repeta însă numai cînd, dintr-un motiv sau altul, titularii sunt lipsă. În cazul cînd vor fi indicați să joace efectiv în dublură, li se vor acorda cel puțin două repetiții : una de structură artistică, alta de ansamblu.

Abateri de la aceste instrucțiuni se admit directorilor de scenă numai cînd o vor cere motivat și fiind gata să suporte consecințele răspunderii pe care o cer [12].

Director
Camil Petrescu

DIRECTIVE ARTISTICE ȘI TEHNICE

PENTRU ȘCOALA DE REGIE EXPERIMENTALĂ [13]

Deoarece repertoriul stagiunii viitoare nu se poate fixa înainte de a ști pe ce forțe artistice, regizorale și actoricești ne putem bizui, hotărîm să menim ultimele două premiere ale Teatrului Național și ultimele două premiere ale Studio-ului (care și așa sunt în genere ca sacrificate din pricină că luna mai e partea cea mai slabă a stagiunii), acestei verificări a posibilităților noastre în ceea ce privește pe interpreți.

În modul acesta, sperăm că, pe de o parte, se vor valorifica, prin vădirea unor noi fațete ale temperamentului lor, actorii noștri consacrați, pe de altă parte, vom descoperi în rîndurile celor tineri tipurile psihologice, care lipsesc cu desăvîrșire teatrului nostru.

În acest scop se inaugurează o activitate regizorală specială, care va purta numele de „Școala de regie experimentală" și în vederea acestei realizări se iau următoarele măsuri :

1. Se alcătuiește repertoriul acestei școli după cum urmează :

Curierul de Lyon, în prelucrarea d-lui G. M. Zamfirescu, pentru ca tinerii interpreți să ia contact cu roluri directe și puternice cu emoții simple, să învețe „să treacă rampa" înainte de a trece în marele repertoriu.

Maria Bashkirtseff, în prelucrarea d-nei Ticu Arhip, care oferă aceleași posibilități pentru interpreții mai tineri.

Cei mai frumoși ochi din lume de Sarment, pentru că are două roluri în care regia concretă vede tipuri de bază ale unei activități artistice superioare.

În sfîrșit, a patra piesă am dori să fie un *vodevil clasic*, tot pentru motivele arătate mai sus.

2. Oricare dintre angajații Teatrului Național și Studio, de orice categorie, chiar cei angajați seral, au dreptul să ceară să studieze oricare din *rolurile principale* ale acestor spectacole și eventual să le joace în spectacol obișnuit.

3. Se va apela la fruntașii teatrului pentru ca, întregind ansamblul, să dea sprijinul lor camarazilor mai tineri.

4. Cum e de la sine înțeles că această apariție în fața publicului obișnuit al celor două teatre trebuie să fie supusă unui serios control artistic, se constituie sub președinția directorului o comisie de îndrumare și examen, după cum urmează : a) Directorii de scenă ai Teatrului Național : d-nii V. Enescu, Soare Z. Soare, Ion Șahighian, V. Bumbești și I. Sava ; b) d-nii Gr. Mărculescu, V. Valentineanu, A. Pop-Marțian și N. Massim, ca secretar, care vor decide desfășurarea și rezultatele acestei școli de regie experimentală și, îndeosebi, vor arăta cine are dreptul să apară în fața publicului.

5. Repetiții cu ansamblul nu se vor acorda decît celor care, după repetițiile de lectură, vor fi declarați ca titulari ai rolurilor. Evident că, de se va ivi necesitatea, acești titulari pot fi schimbați și mai tîrziu.

6. Ceilalți sunt obligați să asiste la repetiții, au dreptul la orice îndrumare din partea directorului de scenă respectiv, la textele individuale complete, cu indicațiile directive. Dacă au obținut aprobarea comisiei, atunci li se va acorda *o repetiție de momente esențiale* și alta *de ansamblu* în vederea reprezentației publice. Această intervenție a comisiei nu are totuși sensul unui examen strict eliminatoriu. Candidații vor fi urmăriți cu bunăvoință, îndrumați și acceptați să repete încercarea neizbutită încă o dată ori de două ori.

7. Comisia va urmări apoi și spectacolele date în dublură pe scenă.

8. Pentru cei care preferă și alte roluri în afară de cele de mai sus, pot alege din următoarea listă, care dealtfel urmează să să se completeze ulterior :

1 *Hamlet* (Shakespeare)
2 *Romeo și Julieta*, Marcutio (Shakespeare)
3 *Othello* (Shakespeare)
4 *Monna Vanna*, Prinzivalle(Maeterlinck)
5 *Henric al IV-lea* (Pirandello)
6 *Lorenzzaccio* (Musset)
7 *Kean* (Dumas)
8 *Heidelbergul de altădată*, Karl Heinz (Mayer Forster)
9 *Cei mai frumoși ochi din lume* — primele 2 roluri (Sarment)
10 *Ioana d'Arc* (Shaw)
11 *Domnișoara Julia* (Strindberg)

12 *Nora* (Ibsen)
13 *Hedda Gabler* (Ibsen)
14 *Cyrano de Bergerac* (Rostand)
15 *Anna Karenina* (H. Bataille)
16 *Samson* (Bernstein)
17 *Poliche* (H. Bataille)
iar din cele românești :
1 *Cometa*, Tity Rosnov (Anghel și Iosif)
2 *Bătrînul* (Papadat-Bengescu)
3 *Un erou* (N. Kirițescu)
4 *Acolo, departe...*, Iancu (Mircea Ștefănescu)
5 *Suflete tari*, Andrei Pietraru (Camil Petrescu)

9. Directivele artistice de la 20 martie fac parte integrantă din spiritul acestei regii experimentale. Li se adaugă următoarele noi, care vor funcționa oarecum drept criterii de apreciere, date fiind rolurile pe care le vizăm.

În ceea ce privește temperamentul :
a) *Emoțiile în volubilitate*
b) *Spontaneitatea și intensitatea nervoasă în strigăte*
c) *Transatul sec al gesturilor*
d) *Participarea întregului corp la joc*

În ceea ce privește concepția artistică :
a) *Adaptarea fizică* (îmbrăcăminte, coafură, „gesturi reflexe")
b) *Bogăția și calitatea mișcărilor în scenă cu orientare artistică*
c) *Punctuația orală cu ierarhia semnificațiilor*
d) *Modul în care interpretul urmărește replicile partenerului. Calitatea reacțiunii sale la aceste replici*
e) *„Mobilatul pauzelor"*, adică puterea de invenție în gesturi, atitudini și mișcări conform sensului general al lucrării și rolului său propriu-zis.

Pentru ca interpreții să nu-și rătăcească intențiile, li se va atrage luarea-aminte, că nu prezintă interes, în cazul de față :
a) Amploarea vocală ca simplu sunet, adică „frumusețea organului", cum se spune.
b) Încălzirea cu ajutorul tiradei.
c) Dicțiunea silabisită.
d) Pateticul.
e) Imobilitatea în poză „distinsă" a corpului.

10. Comisia va încheia procese-verbale de constatările ei, procese-verbale care vor fi luate în considerare de direcție pentru o mai obiectivă formare a cadrelor viitoare [14].

D-l director de scenă Vasile Enescu este însărcinat cu îndeplinirea deciziei de față.

Director,
Camil Petrescu

MEMORIU

Conform unui uz stabilit la Teatrul Național, directorul, și dacă se poate și unii regizori chiar, ba, înainte de dificultățile valutare, chiar actorii fruntași trebuiau să ia contact mai strîns cu activitatea similară din străinătate pentru a păstra o vedere asupra posibilităților pe care le oferă arta dramatică a timpului, cu alte cuvinte, pentru a spori experiența celor răspunzători de bunul mers al unei asemenea mari instituții. Dealtfel, în acest spirit, Teatrul Național a înființat și anume „burse de voiaj“ pentru tinerii actori, pentru ca să se păstreze astfel tradiția care vrea ca toate marile pleiade de actori romîni, începînd cu Aristia, să se informeze de aproape și să culeagă ceea ce se potrivește cu folos specificului românesc din tehnica teatrului contemporan. În vara anului 1939, la această necesitate obișnuită se adaugă și pregătirea în condiții de răsunet european, dacă s-ar fi putut, a comemorării tricentenarului lui Racine. De asemeni, marile reparații care s-au adus clădirii Teatrului Național necesitau o cercetare mai de aproape a scenelor străine în vederea unei mai înlesnite judecăți a situației de la noi.

În vederea celor de mai sus, am făcut, din însărcinarea Comitetului de direcție, o călătorie de studiu și informație la Paris și la Londra, cu regretul că din pricina precipitării evenimentelor să nu o pot completa, pe cont propriu, și eventual la Berlin.

Completez în scris expunerea orală pe care am făcut-o Comitetului de direcție și celui de lectură, în cele dintîi ședințe, asupra modului în care a decurs acest voiaj de studii și informații.

La Paris am avut o întrevedere, în vederea îndeplinirii misiunii noastre, cu d. Ed. Baurdet, administratorul Comediei Franceze, discutînd pe larg modalitatea comemorării lui Racine la București. I-am arătat că, după concepția mea, Racine fiind un autor dramatic specific francez, nu urmărim o „românizare“ a lui, ci, dimpotrivă, realizarea acestui specific autentic, cu concursul teatrului celui mai specializat în tragedia clasică franceză, în specie, al Comediei Franceze.

Am stabilit că vom juca la București în decembrie *Mithridate* cu folosința artistului decorator care a realizat același spectacol și la Paris, și eventual cu regizorul însuși care a montat acolo același spectacol. Realizăm astfel vechiul deziderat al unei „lecții de tragedie“ în cel mai pur stil.

Am stabilit, de asemenea, că trupa Comediei Franceze va face un mare turneu, care va sta la București 3—4 zile, jucînd teatru clasic francez. În ceea ce privește delegarea unui regizor care să lucreze o stagiune întreagă la București, așa cum s-a discutat și s-a cerut în Comitetul de direcție, am fost sfătuit să

iau contact cu Ministerul de Externe francez, Direcţia expansiunii culturale.

În ceea ce priveşte zestrea scenică a Comediei Franceze, d. Administrator a avut amabilitatea să puie la dispoziţie, cîteva ore într-o dimineaţă, personalul de scenă al Comediei Franceze să ne arate sistemul de iluminat şi instalaţiile microfonice care sincronizează activitatea repetiţiilor şi a spectacolului. Am luat cu mine anume pe regizorul Teatrului Naţional, d. Victor Bumbeşti, ca să asiste ca specialist şi să ia note la această cercetare. Vom face propunerile necesare, în sensul acestor vederi, cînd se va discuta anume problema aparatelor optice şi problema muzicii de scenă.

Am căutat să văd la Paris un număr oarecare de spectacole asistînd astfel, invitat de dl. administrator, la spectacolul special, aniversar al Revoluţiei Franceze cu piesele *L'Ile des Esclaves* de R. Rolland şi *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, apoi *Athalie* de Racine, *Cyrano de Bergerac* de E. Rostand şi altele.

La Ministerul de Externe am avut 3 conferinţe cu dl. ministru plenipotenţiar Marx, cu care am convenit că va veni la Bucureşti d. Jacques Copeau, întovărăşit de un asistent, urmînd să puie la noi în scenă un spectacol de teatru clasic francez. De asemeni că în fiecare an se vor da două burse pentru artiştii Teatrului Naţional din Bucureşti ca să petreacă o parte din vacanţă la Paris. Este de văzut în ce măsură gravele evenimente, care în ultimele zile s-au precipitat [15], vor permite realizarea acestor înţelegeri.

La Londra [16], prin intermediul legaţiei româneşti, am luat contact cu secţia specială din British Council, unde s-a arătat mult interes pentru o colaborare cu scenele româneşti. British Council ar fi dispusă să înlesnească reprezentarea unei comedii româneşti la Londra şi de asemeni să dea ospitalitate pentru cîteva spectacole unei trupe româneşti. Am stabilit că noi vom face propuneri anume prin ataşatul nostru cultural la Londra.

Am văzut cîteva spectacole în capitala imperiului britanic, dar nu mi s-au părut de valoare excepţională : *Dear Octopus* de Dodie Smith, *Design for Living* de Noël Coward, *The Women* de Claire Boothe. În schimb, am văzut la Covent Garden un magnific spectacol de *Balet rusesc*, cu o bogăţie de culori şi o invenţie scenică despre care cred că va influenţa mult înscenările în teatrul contemporan.

Am făcut de asemeni clasicul voiaj la Stratford upon Avon, să asist la *Shakespeare Festival* 1939. Am văzut reprezentată, în oraşul natal al marelui dramaturg, *The Comedy of Errors*, dar m-a nemulţumit, ca să spun aşa, lipsa de stil a spectacolului. Regia era încredinţată unui regizor, e drept, foarte cunoscut, Komisarjevsky, însă probabil de origine rus, care a transformat co-

media shakespeareană într-o comedie muzicală în cadru indiferent, cu intonații moderne, reluînd anacronismele lui Shakespeare à rebours, adică introducînd date actuale.

Am vizitat firește relicvele și așezămintele amintitoare ale marelui geniu, arătînd unde trebuie că Teatrul Național este din marile scene europene specializat în teatrul shakespearean, din care și-a făcut o tradiție să joace în fiecare an o lucrare nouă, așa cum presa engleză, care a informat despre vizita noastră la Stratford upon Avon, a arătat anume. Cum am spus, depășind mandatul Comitetului, aș fi vrut să prelungesc pe cont propriu această călătorie de studii prin Germania, dar situația politică din preajma războiului nu mi-a îngăduit aceasta.

Camil Petrescu

TEATRUL NAȚIONAL ȘI STUDIO-UL ÎNCEP O NOUĂ STAGIUNE

Conferință ținută la radio în ziua de 14 septembrie 1939 de d. Camil Petrescu
Directorul Teatrului Național București

Noua stagiune a Teatrului Național se deschide sub semnul, de un sfert de veac uitat, al războiului. O mare parte din continent e cuprinsă de revărsarea de foc și sînge, cealaltă parte nu poate fi martoră fără îngrijorare la această dramă a culturii moderne. Veți spune că în asemenea condiții e de așteptat ca interesul pentru reprezentațiile dramatice să fie mai mic, ca participarea la dezbaterile scenice să fie tulburată încontinuu de alte preocupări. Istoria ne învață că tocmai unul dintre miracolele artei e de a birui chiar și asemenea piedici, că ea are puterea de a ne smulge din mizeriile și frămîntările realității, de a ne oferi un liman de liniște și de uitare. Ba un mare filosof făcea tocmai din această uitare a răului din lume funcțiunea esențială a artei. Astfel Schopenhauer, în universala deznădejde a pesimismului său, vedea pentru omul cu destin atît de nefericit o singură rază de lumină în *contemplația artistică*.

REPERTORIUL TEATRULUI NAȚIONAL

Sub aceste auspicii începem stagiunea viitoare a Teatrului Național, întîmpinînd și căutînd să biruim greutățile clipei, tocmai pentru ca să satisfacem acea năzuință de evadare din real, inerentă firii omenești. Se întîmplă dealtfel că în repertoriul pe

care ni l-am fixat încă din vară nu va lipsi o nuanţă de gravitate, astfel în comedie însăşi am căutat să mergem spre rosturi mai adînci, căci o anumită seriozitate ni se pare că se impune negreşit. Preocuparea esenţială a artei ni s-a părut să fie totdeauna problema cunoaşterii şi a destinului. Dar, mai ales, în aceste vremuri de restrişte a culturii, problema destinului omenesc, individ, ca şi colectivitate, ni se pare că se impune oricărei conştiinţe româneşti, că e dealtfel o cerinţă intimă şi adîncă.

Tradiţia cere ca Teatrul Naţional să deschidă stagiunea cu o piesă originală din repertoriul clasic românesc. Am ales *Scrisoarea pierdută*. Nu numai că respectăm tradiţia, dar vrem s-o asigurăm pentru viitor. Am înscenat din nou această capodoperă cu o nouă distribuţie, cu decoruri, care, spre deosebire de decorul neutru de pînă acum, sunt sortite să joace, să participe la determinarea epocii şi a personajelor, căci vom situa piesa în epoca ei. Am ales o echipă tînără pentru că e necesar să asigurăm pentru două-trei generaţii perpetuarea stilului indicat de Caragiale însuşi, aşa cum Comedia Franceză perpetuează, de trei sute de ani, din generaţie în generaţie, stilul lui Molière. Doamna Elvira Godeanu şi domnii Pop-Marţian, G. Calboreanu, Al. Marius, I. Ulmeni, Ovid Brădescu, M. Balaban, Florin Scărlătescu, C. Antoniu etc. constituie această nouă echipă [17]. Va urma numaidecît o comedie de un alt fruntaş al literaturii universale, *Casa inimilor sfărîmate* de Bernard Shaw. Un Bernard Shaw oarecum necunoscut publicului, de o vervă amară şi profundă, de o copleşitoare melancolie, într-o lucrare de uluitoare invenţie dramatică. Doamnele Marietta Deculescu, Elvira Godeanu, Marietta Anca-Sadoveanu, Lulu Cruceanu, împreună cu domnii I. Manu, D. Grigoriu, N. Bălţăţeanu, G. Demetru au luat asupra lor răspunderea plină de cinste de a realiza scenic peripeţiile şi textul excepţional al comediei lui Bernard Shaw [18].

A doua premieră e posibil să fie o comedie originală : *Ecaterina a doua*, de un tînăr autor român, de Vladimir Tudor, cu doamna Marioara Voiculescu, în rolul împărătesei, cu d. N. Bălţăţeanu în Orlov, şi domnii Finteşteanu, Gingulescu şi o numeroasă distribuţie, în celelalte roluri. Toate aceste piese sunt în repetiţie încă din vară şi se lucrează efectiv la ultimele decoruri. *Donna Dianna*, o încîntătoare comedie spaniolă de Moretto, care oferă roluri de o mare complexitate doamnei Marietta Anca-Sadoveanu şi domnilor Calboreanu şi Critico, împreună cu *Dodsworth* [19] de Lewis Sinclair şi cu o nouă piesă originală vor forma al doilea ciclu de premiere al Teatrului Naţional, toate în studiu încă de pe acum. În sfîrşit, în luna decembrie repertoriul nostru cuprinde două capodopere ale repertoriului clasic francez : *Mithridate* de Racine, în traducerea d-lui Em Gulian, şi *Mizantropul* lui Molière în traducerea domnului Tudor Arghezi. După cum se ştie,

în acest an se împlinesc trei sute de ani de la naşterea lui Racine, şi întreaga Europă a sărbătorit acest tricentenar şi nu se putea ca întîia scenă a României să fie absentă. Deoarece *Fedra* şi *Andromaca* s-au jucat la Bucureşti, am vrut să ne manifestăm sporind numărul traducerilor din marele clasic francez [20] şi de aceea am ales o piesă nouă, încredinţînd-o unuia din cei mai experimentaţi traducători dintre tinerii noştri poeţi. O înţelegere cu domnul administrator al Comediei Franceze ne va ajuta să dăm tot fastul acestei comemorări. Rămîne de văzut în ce măsură împrejurările de acum ne vor mai îngădui această colaborare.

REPERTORIUL „STUDIO"-ULUI

Trecînd la celalaltă scenă a Teatrului Naţional, vom preciza din capul locului dorinţa noastră ca *Studio-ul* să se consacre cu adevărat menirii lui. Acest teatru atît de elegant şi intim va sluji ca să ne facă să cunoaştem mai de aproape autorii cei mai discutaţi ai timpului, noile experienţe teatrale de aiurea şi în acelaşi timp să încercăm aici forţele dramatice autohtone, actori şi autori, într-un cadru mai prielnic, mai potrivit, nu în comparaţie stînjenitoare. Scena Teatrului Naţional e menită lucrărilor clasice şi montărilor mari pe bază de text îmbelşugat. Din punctul de vedere al publicului e un dezavantaj grav pentru autorul român, de pildă, care are ambiţia să realizeze un spectacol întreg cu patru personaje, ca el să fie jucat între o piesă de Shakespeare şi o comedie de Bernard Shaw. *Teatru experimental, teatru de cameră*, iată ce ni se pare că trebuie să fie *Studio-ul* şi către acest ţel vom tinde cu toate mijloacele pe care le vom putea avea la îndemînă. Neputînd din motivele de mai sus deschide cu o piesă clasică, vom relua aici activitatea cea nouă cu puternicul succes de la sfîrşitul stagiunii trecute, *Acolo, departe...*, [21] iar peste cîteva zile vom prezenta o comedie de tranziţie, în genul acelui teatru de cameră pe care vrem să-l introducem, *Medalionul* de Gerardo Gerardi [22], cu doamna Marietta Sadova şi d. G. Calboreanu în rolurile principale. Cea dintîi premieră de intenţii susţinute ar fi să fie *Profesorul Storîţin* de L. Andreev, care are asigurată o distribuţie excepţională, cu domnii G. Storin, G. Ciprian, N. Bălţăţeanu, D. Grigoriu, dar unde avem dificultăţi cu principalul rol feminin extrem de puternic. *Voluptatea onoarei* de L. Pirandello, *Focul de la operă* de G. Kaiser, *Cei mai frumoşi ochi din lume* de Jean Sarment. Ca să evităm pe cît e cu putinţă anumite surprize, Teatrul Naţional a pregătit încă din timpul verii şi spectacolul e aproape pus la punct, *Să divorţăm*, de Sardou [23], cu doamna Marietta Deculescu şi domnul V. Valen-

tineanu în rolurile principale. Data acestei premiere se va fixa în raport cu condiţiile de desfăşurare ale repertoriului.

LITERATURA DRAMATICĂ ORIGINALĂ

Problema literaturii dramatice originale e, după cum ştiţi, esenţială pentru Teatrul Naţional. Ecuaţia ei ar cuprinde aceste două variabile: cum să reprezentăm mai multă literatură românească, deşi în orice ţară din lume piesele bune, mari, se ivesc la intervale de decenii; şi cum să obţinem o atitudine înţelegătoare din partea publicului şi a criticii pentru restul încercărilor, căci lipsa acestei înţelegeri şi bunăvoinţe ar putea fi dăunătoare puterii de creaţie a geniului românesc. E foarte uşor să alegi cîteva opere puternice din repertoriul universal, destul de vast, dar ar fi o crîncenă greşeală să joci piese româneşti numai cînd eşti convins că e vorba de capodoperă menită posterităţii. De fapt, literatura dramatică universală e cunoscută prin cîteva capodopere, dar vitalitatea ei reală constă într-un enorm număr de opere mijlocii, care întreţin climatul creaţiei, satisfăcînd în acelaşi timp şi sensibilitatea marelui public. Vom reprezenta anul acesta deci vreo opt sau zece lucrări originale, poate şi mai multe [24], dintre care ştim bine că nu vor fi decît una sau două menite să rămînă în repertoriu, dar nu e mai puţin adevărat că şi celelalte, cele mai multe, sunt pline de calităţi, care le vor face să înfrunte cu sorţi de izbîndă lumina rampei. Am intenţia ca menajînd prestigiul Teatrului Naţional să epuizez încet, încet, toate lucrările pe care la venirea mea le-am găsit aprobate de Comitet, ca să evit vechile motive de enervare şi dezolare. [25]

„ŞCOALA DE REGIE EXPERIMENTALĂ"

După cum se ştie, am inaugurat la sfîrşitul stagiunii trecute o activitate specială denumită *„Şcoala de regie experimentală"*, care ne-a făcut cunoscute cîteva nume noi dintre actorii generaţiei tinere şi ne-a înlesnit cîteva mari succese de public: *Fiica lui Jorio* [26], *Maria Bashkirtseff* [27] şi *Curierul de Lyon* [28] s-au jucat în luna mai cu mari afluenţe de public. Piesele vor fi reluate la începutul stagiunii, dar „Şcoala de regie experimentală" va fi suspendată pînă la sfîrşitul stagiunii [29]. Vom continua fireşte să încercăm şi alte elemente tinere, dar numai alături de protagoniştii teatrului, căci nu ne putem îngădui experienţe chiar în cursul stagiunii, şi numai atunci cînd cadrele teatrului ne vor da ceea ce ne trebuie.

COLABORAREA CU STRĂINĂTATEA

Am arătat în cele de mai sus care e programul nostru, fixat încă din luna iunie pentru întîia parte a stagiunii. Dar este evident că azi nu mai sunt condițiile prevăzute de atunci. Ne propusesem o largă colaborare cu centrele teatrale din Apus. În cursul călătoriei de informații de astă-vară, ajunsesem la cîteva moduri practice de colaborare extrem de interesante. Noile evenimente nu vor mai îngădui probabil nici un fel de realizare în acest sens [30]. Pe de altă parte, prin ecoul avut asupra tuturor țărilor neutre care înțeleg să-și apere neutralitatea cu armata pregătită, țara noastră veghează și o bună parte dintre tinerii noștri actori au fost și sunt mereu chemați să-și facă datoria. Va trebui să recurgem la înlocuiri de ultimă oră, care desigur că vor periclita ansamblurile puse la punct cu grijă în timp de îndelungi repetiții. Același lucru despre o bună parte, cea mai activă, din personalul tehnic. Vom avea dificultăți inerente momentelor prin care trecem, dar ne vom strădui să le învingem și pentru cît nu vom izbuti, după gîndul nostru dintîi, vom cere îngăduința cuvenită, căci ni se pare, fără discuție, că apărarea țării trebuie să treacă înaintea oricărei alte preocupări.

Dealtfel, în afară de cazurile inevitabile, Ministerul Apărării Naționale a arătat destulă bunăvoință și înțelegere. Am fi vrut ca deschiderea să se facă la 15 septembrie, vom fi nevoiți să mai întîrziem cîteva zile, pentru că reparațiile au suferit întîrzieri. Am fi vrut ca toată partea reparată să fie dintr-odată gata, ca să înfățișăm publicului un teatru impresionant, înnoit, va fi nevoie să mai ținem o săptămînă, după deschidere, foaierele închise. Am fi vrut să sărbătorim cu fast excepțional cea de-a 250-a reprezentație cu *Scrisoarea pierdută*. Ne mulțumim să așteptăm cea de-a 300-a reprezentație, cînd manifestarea va lua poate și mai mari proporții.

REPARAȚIILE EDIFICIULUI

Și pentru că a fost vorba de reparații, să dăm cîteva lămuriri. Au fost astfel reconstituite — subliniez cuvîntul —, reconstituite în întregime, cu planșee de beton armat, în locul grinzilor de lemn, și cu refacerea tuturor ornamentațiilor, toate foaierele din față ale teatrului, de la parter pînă la pod, unde am realizat, prin spațiul cîștigat, datorită folosirii betonului, o magnifică hală pentru imensa garderobă a teatrului, care e una dintre cele mai bogate din Europa. S-a refăcut scena și s-a îmbunătățit instalația de lumină. S-a creat o conductă specială de apă pentru prevenirea incendiului. De asemeni, s-a refăcut caloriferul. De

sală propriu-zis nu ne-am atins încă... nici n-ar fi fost timpul necesar, și se pune dealtfel o problemă foarte delicată : Teatrul Național e considerat în ceea ce privește acustica drept unul dintre cele mai izbutite din Europa, al doilea — zic unii — după „Scala“ din Milano. Calitatea acustică a unei săli depășește îndeobște prevederile arhitecților și e o chestiune de hazard și noroc. De aceea se pare că sala teatrului „Scala“ din Milano n-a fost transformată niciodată. Vom studia din vreme chestiunea și vom vedea ce se va putea face ca să obținem toate îmbunătățirile materiale pe care le dorim, fără să dăunăm unei calități atît de prețioase.

Ar mai fi de anunțat, tot în legătură cu stagiunea care începe, o serie întreagă de măsuri care privesc gospodăria artistică și tehnică a Teatrului Național, dar ar fi să lungim prea mult această expunere, care nu poate fi decît sumară.

Iată deci cum e prevăzută activitatea Teatrului Național și a *Studio-ului* pînă în Crăciun, și dorința noastră, ca și a întregii suflări românești, este ca Pronia Cerească să ajute sforțările uriașe pe care Suveranul și sfetnicii Săi le fac pentru ca să ducă la bun liman țara noastră într-o Europă bîntuită de toate furtunile, pentru că numai într-o Românie puternică arta va înflori după dorința noastră.

LA ÎNCEPUTUL STAGIUNII 1939—1940

Teatrul Național, luat ca instituție, nu poate fi un teatru în orice înțeles al cuvîntului, oricît de largi ar fi criteriile artistice sub care cuprindem arta dramatică. De pildă, nu poate fi socotit ca o întreprindere pentru amuzarea spectatorilor puțin obosiți sau vag blazați. Știm cu toții că și pentru acest scop există întreprinderi spectaculare anume, unde intenția de a provoca, de a sili hohotul de rîs al sălii, nu e îngrădită de nici o considerare. Acolo, spectatorul plătește cinstit, ca să aibă dreptul să se supere apoi, dacă nu se amuză după socoteala încheiată prin cumpărarea biletului de intrare.

Pe de altă parte, Teatrul Național nu e nici o întreprindere sumbră pentru procurat unele senzații tari celor dispuși să urmărească peripeții palpitante și conflicte naiv încîlcite, iar spectatorii care vin aci pentru asemenea producții teatrale vor fi desigur înșelați în așteptările lor.

Teatrul Național este o instituție de artă, care se folosește de sprijinul statului fiindcă în toate timpurile arta a fost o producție dificilă care a înflorit numai sub climate anume, din-

tr-un sentiment specific, pe care-l vom numi *voința de artă*[31], comun, în marile epoci, puterii suverane, mecenaților, creatorilor, factorilor critici și publicului. Fără această concentrare de tendințe, arta rareori a ajuns la culmi transcendentale.

Mai ales la teatru, această condiție constitutivă apare ca evidentă, fiindcă pe scenă creația este actuală și permanentă și implică participarea efectivă a tuturor factorilor prezenți într-o colaborare dezinteresată, dar nu mai puțin stimulată de această voință de artă.

Actorul în scenă nu poate cunoaște starea de har a creației decît dacă simte că există o continuă comunicare între el și ascultătorii din sală, o sinceră eliberare de preocupările străine de artă.

Scriitorul la masa lui, cu ușile închise, pictorul în atelierul lui, compozitorul concentrat în fața pianului, cînd tot orașul e îndepărtat, se pot înstrăina de ei înșiși, pierzîndu-se în lumina mirifică a imaginației, netulburați, misterul cosmic al creațiunii rămînînd întreg în asemenea caz, pe cînd actorul trebuie să creeze fără apărarea zonei de mister, să se autosugestioneze în transpuneri de persoană, pîndit de mii de ochi iscoditori, cu riscul pe care îl presupune orice act unic, căci fiecare intrare în scenă e un moment unic în durată.

Orice se întîmplă în sală, de la șoaptă la răsfoirea zgomotoasă a programului, îl smulge pe actor de la legea scufundării în harul artei, îl ține legat de condiția umană. E în interesul însuși al spectatorului, e o dovadă de omenească delicatețe și gingășie, ca nici unui interpret să nu-i fie tulburat ori răpit dreptul autosugestiei, în clipa cea rară a creației.

Ori pînă unde împingem cercetările în istoria creației, voința de artă se dovedește singura lege a participării, a comuniunii voite într-o clipă religioasă. Cel mai mare tragedian al lumii e străin unei săli care-l vrea străin, și cel mai mare comic al lumii nu e decît o continuă grimasă, dacă întîlnește neînțelegerea spectatorilor.

Anumite succese prea ieftine sunt posibile tocmai fiindcă e mult mai mare numărul celor care realizează mai ușor comuniunea momentelor de rînd. N-avem decît să ne întrebăm ce ar deveni simfonia neascultată în liniște, obligată să transforme pianisimele în forte și să renunțe la fortisimele care, la structura și scara indicată, nu mai sunt posibile.

Aceeași bună voință acordată sunetului tainic de vioară e necesară uneori și șoaptei intime de pe scenă. O sală zgomotoasă nu poate pretinde un zgomot și mai mare în scenă, căci în asemenea împrejurare totul se deșiră într-o suită de zgomote monoton patetice.

Dar dacă voinţa de artă impune anumite mici îndatoriri şi sacrificii, contemplarea pură, care-i hărăzită spectatorului, poate ajunge la înălţimi şi la voluptăţi suave atît de intense, în conştiinţa lui, cum nu va ajunge niciodată nici pe departe la un spectacol servil, de satisfacţii ieftine, de senzaţii tari.

Camil Petrescu

Studio[32]
Teatrul Naţional, 1939—1940.

TEATRUL NAŢIONAL

22 noiembrie 1939

RAPORTUL DIRECTORULUI

CĂTRE COMITETUL DE DIRECŢIE

Domnilor membri,

Am onoare a vă prezenta alăturat situaţia financiară în ceea ce priveşte încasările Teatrului Naţional şi *Studio-ului*, întocmită de serviciile administrative, pînă la data de 19 noiembrie a. c. inclusiv, şi vă cer îngăduinţa de a o întovărăşi de următoarele comentarii :

a) — La Teatrul Naţional cifra totală a încasărilor la spectacole cu preţ seral de pînă acum este de 1.495.317 lei pentru 57 de spectacole, media încasărilor fiind de 26.233, un excedent de lei 2.233, deci, faţă de prevederile bugetare.

Matineele cu preţ redus au realizat 145.374 lei pentru 14 spectacole, deci o medie de 10.383, faţă de 10.000 lei cît reprezintă prevederile bugetare.

E de precizat, domnilor, că mediile prevăzute în bugetul anului acesta sunt cele mai ridicate pe care le-a avut Teatrul Naţional în ultimii ani, căci numai faţă de anul trecut, de pildă, ele reprezintă un spor de o cincime. Anul trecut anume, 20.000 faţă de 24.000, acum ; 8.000 faţă de 10.000 acum.

E de asemeni de precizat că în încasări nu sunt cuprinse garderoba şi diferite taxe, aşa cum se calculează la cele mai multe teatre particulare, pentru garderobă avînd articole separate în buget.

b) — La *Studio* avem încasări cu preţuri serale de 1.052.118, pentru 79 de spectacole, deci o medie de 13.317 lei, faţă de

13.000 lei, la cît se ridică prevederile bugetare, ţinîndu-se seama că aceste prevederi sunt şi ele superioare tuturor mediilor de la înfiinţarea *Studio-ului.*

În matinee, 80.840 lei, pentru 9 spectacole, ceea ce revine la o medie de 8.982 lei, faţă de 6.000 lei, la cît se ridică media prevăzută în buget.

Concluzia care se impune este că, deşi cifra prevederilor bugetare este foarte ridicată — şi vă aduceţi aminte cu cîtă îndoială am ridicat-o de la 20.000 la 24.000 —, ea este depăşită de încasări şi că nu avem nici un deficit la nici un capitol al încasărilor, deşi vremurile sunt excepţional de grele pentru activitatea teatrală din toate punctele de vedere (concentrări, viaţa brusc scumpită, materiale scumpe etc.).

E de asemeni de luat în considerare că a trebuit să jucăm toate piesele vechi sub cifra bugetară, *Ion a Vădanei,* — 22.337, *Madame Sans-Gêne* — 22.555, *Duduca Sevastiţa* — 11.582 ; dar, din fericire, toate cele trei piese noi s-au jucat cu mult peste media bugetară. *Casa inimilor sfărîmate* — 34.324, O *scrisoare pierdută* — 30.762 şi *Profesor Storîţin* — 27.867, împlinind lipsurile şi aducîndu-ne chiar excedent.

La *Studio,* acelaşi lucru : *Acolo, departe...* (12.310), *Clovnul* (10.703) sunt sub buget, în schimb, *Medalionul* — cu 34 de spectacole (14.662), *Fericirea mea* (19.659) şi *Să divorţăm* (28.081) sunt deasupra cifrei bugetare, împlinind golurile.

Putem trage concluzia că publicul a înţeles truda pe care o depunem cu toţii aci şi că încurajează prin prezenţa sa activitatea Teatrului Naţional şi a *Studio-ului,* căci nici una din cele şase lucrări noi reprezentate nu înseamnă vreo cădere sub cifra bugetară, ci dimpotrivă.

Dar în afară de consideraţiile financiare, mai sunt şi altele de făcut atunci cînd e vorba de o instituţie de înaltă cultură, pentru care statul face sacrificii importante. E întrebarea dacă unui excedent la încasări îi corespunde şi un excedent moral şi artistic.

În privinţa aceasta ni se pare că repertoriului nostru nu i se poate reproşa nimic, că nu s-a făcut nici o concesie facilităţii, gustului curent, preferinţelor comune. Dimpotrivă, i s-au cerut publicului nostru sforţări, în sensul unei adevărate colaborări în acea „voinţă de artă" pe care am anunţat-o în programul Teatrului Naţional.

Scrisoarea pierdută este o capodoperă a dramaturgiei româneşti şi reluarea ei triumfală, într-o montare nouă în clipele cînd se discuta prin presă perimarea lui Caragiale, dovedindu-se categoric perenitatea marelui scriitor, e un serviciu adus literaturii române.

Casa inimilor sfărîmate de George Bernard Shaw e una din comediile marelui repertoriu contemporan, grea de probleme și vederi originale, iar reprezentarea ei, cu participarea publicului, reprezintă un titlu de mîndrie pentru prima noastră scenă.

Același lucru putem spune despre *Profesorul Storîțin* a marelui scriitor rus Leonid Andreev, piesă de o înaltă ținută morală și artistică.

La *Studio* — *Medalionul* de Gerardo Gerardi, scriitor italian, e o comedie de mare finețe psihologică și de o rară delicatețe. *Fericirea mea* de d-na Claudia Millian e o piesă originală aprobată de Comitet, iar *Să divorțăm* de Victorien Sardou e o încercare de a relua una din comediile caracteristice ale celei de a doua jumătăți a veacului trecut, pentru a vedea prin prisma depărtării ce e clasic și ce e trecător în această epocă. E o experiență care se face și aiurea și care, indicată pentru *Studio*, a reușit complet.

Acesta e repertoriul primelor două luni de teatru și credem că putem afirma că excedentul financiar arătat mai sus nu e în dauna celui moral și artistic.

Ar mai fi de adăugat la aceste considerații că pe cîtă vreme Teatrul Național anunța pe vremuri cheltuieli de montare de o jumătate de milion pentru o singură piesă, montările tuturor celor șase piese noi la un loc abia depășesc suma de 400.000 lei, deși au fost strălucit prezentate.

Domnilor membri,

Pentru Teatrul Național îndeosebi e încă neapărat nevoie să indicăm și un alt punct de vedere, care privește anume gospodăria noastră artistică, șansele de viitor pe care le avem. Ni se pare deci necesar să arătăm următoarele :

Una dintre cele mai grave nemulțumiri care frămîntau Teatrul Național ni se părea formulată în afirmația artiștilor noștri că nu sunt folosiți în distribuțiile pieselor decît un număr restrîns de artiști, mereu aceiași, că una sau două „echipe“ ar fi favorizate și exclusiv folosite în piesele de succes, sau că unora dintre regizori, de pildă, nu li se dă să monteze decît excepțional de rar piese de matineu.

Sub acest aspect, domnilor, socotim că situația se prezintă acum cu totul diferit. În cele șase piese noi jucate, au jucat și au obținut succese decisive pentru cariera lor un număr foarte mare și foarte *variat* de artiști ai Teatrului. Au fost astfel folosiți :

Marietta Sadova, d-ra Maria Magda, d. Calboreanu, Stroe Atanasiu, Petru Nove, în *Medalionul*.

Marioara Voiculescu, Natașa Alexandra, Dina Mihalcea și M. Gingulescu, C. Mitru, Niky Atanasiu, în *Fericirea mea*.

Marietta Deculescu, V. Valentineanu, M. E. Balaban, toţi pentru prima dată în marea comedie *Să divorţăm*.

Elvira Godeanu, A. Pop Marţian, Gr. Mărculescu, I. Ulmeni, C. Antoniu, Ovid Brădescu, F. Scărlătescu, N. Săvulescu, N. Baldovin în *Scrisoarea pierdută*.

Marietta Anca-Sadoveanu (întîia dată în comedie), Marietta Deculescu, Elvira Godeanu, D. Grigoriu, N. Bălţăţeanu, Ion Finteşteanu, G. Demetru, I. Ulmeni, T. Păunescu, în *Casa inimilor sfărîmate*.

G. Calboreanu, Sorana Ţopa (întîia dată în drama modernă, rol principal), G. Ciprian, N. Bălţăţeanu, Eugen Cassian, Grigoriu, Didi Teodorescu, în *Profesorul Storîţin*.

Regizorii au montat : 2 piese V. Enescu, una I. Sava, una Şahighian, una Soare Z. Soare, una V. Bumbeşti.

Prin urmare, de la protagonişti la elevii de conservator, de la actorii care jucau un gen strein resurselor lor ştiute, pînă la cei care-şi confirmau vechile însuşiri, plus totalitatea regizorilor, un mare număr de elemente au fost folosite cu acelaşi succes.

Acest lucru nu ne-a fost cu putinţă, domnilor, decît păstrînd o severă disciplină artistică, decît cerînd maximum de randament elementelor folosite şi numai urmărind cu tenacitate aplicarea unei *concepţii clare*, definite despre *arta teatrului*. Este ceea ce s-a numit în forma teoretică *Regia concretă*, iar sub cea aplicată *Regia experimentală*.

Negreşit, ştiu bine că nu suntem decît la începutul drumului pe care vrem să-l urmăm, că nu în cîteva luni se poate aplica o metodă nouă, cu efecte reale, totuşi, ştiind interesul deosebit pe care-l păstraţi instituţiei la a cărei conducere colaboraţi, am socotit necesar să vă aducem la cunoştinţă situaţia actuală a Teatrului Naţional [33].

Director,
Camil Petrescu

[SEMINARUL DE REGIE EXPERIMENTALĂ (1945-1946)][1]

CURS DE DESCHIDERE[2]

Nevoia de teatru : oamenii sunt interesaţi, materialişti, dar au nevoie de semnale.

În timp de revoluţie, teatrele sunt pline. La noi public imens.

Criza teatrului românesc. (Vezi articolul din *Spectator.*)

Cum se face un teatru comercial.

Pervertirea publicului. Publicul nu e cel iniţial, adevărat. Publicul de teatru este pervertit. Nu este mulţimea care este mult mai sensibilă la artă, nefiind încă pervertită. Explicaţia adîncă a pervertirii (durere — emoţie — judecată).

Are cineva interes să se schimbe ceva în teatrul comercial ? Are cineva interes să fie mai bine ? Avem noi vreo răspundere ? Avem noi vreo datorie ?

Toţi sunt de acord cu criza teribilă prin care trece teatrul cu condiţia să nu fie vorba de ei.

Ce-mi propun : să vedem ce am greşit. Am căutat şi eu să construiesc casă modernă pe temelii zidite pentru case balcanice. Toate casele cîrpituri s-au prăbuşit la cutremur şi bombardament. Douăzeci de ani am pierdut jucîndu-mi piesele cu actori improvizaţi în rolurile de răspundere (am avut în schimb interpreţi buni în celelalte roluri). De aici o muncă sălbatică, bestială. Mi-am luat o răspundere imensă cînd nu mi s-a dat timp de pregătire.

Ce e de făcut ? A fost cursul de regie experimentală de la Teatrul Naţional. Dar trebuie pornit mai de jos. De evitat Conservatorul. De la *bază : recrutarea :* 1. criteriul recrutării ; 2. o altă mentalitate ; 3. crearea unui ideal *necomercial* ca fiind singurul *practic.* O trupă nouă ca Vieux Colombier.

Nu se poate un repertoriu nou cu elemente vechi, cu tehnică veche. Vechile elemente aduc totul *la ele.* Lăutarii de la Modern îţi cîntă *Traviata* după ureche, dar *Traviata* seamănă cu...

Cîntă, dacă le dai o lecţie, chiar Wagner. Dar să creadă ei că e Wagner ceea ce cîntă. De aceea am văzut la noi Ibsen prost ca o piesă bulevardieră de Bernstein, Bernard Shaw ca o piesă de Bataille. O *Iluzie!* ne furăm căciula, pînă cînd se scufundă totul.

Program pozitiv

Vom face un curs de teatru : a) teoretic ; b) practic. Conferinţe din cînd în cînd despre istoria literaturii dramatice.

Cursul teoretic va cuprinde :

1. Istoria regiei dramatice (*Modalitatea estetică a teatrului*)
2. Psihologia şi arta dramatică
   a) psihologia spectatorului
   b) psihologia şi arta actorului
   c) psihologia şi arta regizorului
   d) psihologia şi arta autorului dramatic
3. Modalitatea artistică a teatrului (Filosofia artei dramatice)
   — Structurile regiei concrete
   — Structurile regiei autentice
   — Structurile regiei esenţiale

Seminarul

Arta actorului :

1. Lecţii practice de frazare (cum se subliniază, cum se trece rampa)
2. Lecţii de improvizaţie expresivă
3. Lecţii de ascultare (a partenerului), de participare la viaţa scenei .
4. Lecţii de intrare în emoţie
5. Lecţii de gradare a jocului, de tehnică prin asociaţie, lecţie de expresie indirectă
6. Gestul în teatru

Arta regizorului

Arta asistentului

Vom pune în scenă în primele săptămîni două-trei piese complet.

Tehnica teatrală

1. Cum devine o piesă reprezentabilă printr-un caiet spectacol.

a) lucrurile banale : transcrierea piesei *corectă*
numărul exemplarelor necesare
cum se fac notele asistentului
cum se fac notele sufleurului
caietul de recuzită
intrările în scenă

b) studiul la masă — explicarea piesei

c) repetiţiile pe scenă

d) decorul lumină
e) organizarea spectacolului : stil
mişcările actorilor în scenă
ritm
accent de substanţialitate

LECŢIA A 2-A [3]

O problemă iniţială care se pune este cum se recrutează elementele necesare în teatru. Cum se face actualmente (*Latina Gintă*, *La oglindă*). Se caută : prestanţă
calm, siguranţă de sine
să aibă organ
să aibă dicţiune
ca fizic ceva mijlociu

În fapt sunt necesare cele mai felurite moduri (Harry Baur [4], Emil Jannings [5], Wallace Berry [6], Mae West [7]).

Este foarte preţuită azi în teatru calofonia. La examenele de admitere în Conservator, calofonia (voce frumoasă, dicţiune) este cu deosebire preţuită. Este într-adevăr necesară ? Abia cu puţin mai mult decît caligrafia în redactarea unui roman ori a unei teze ştiinţifice.

Este sigur că un mut nu ar putea juca teatru (ci numai pantomimă), dar de aci pînă la desfătarea calofonică este mult.

Este necesar ca un actor să-şi îngrijească laringele, dinţii, să-şi aşeze vocea în piept, nu în nas şi în dinţi. Dar acestea sunt necesităţi de ordin prealabil care trebuie uitate cum se uită caligrafia unui roman cînd este examinat.

A nu se confunda dicţiunea cu *articulaţia* (necesară numai în anumite momente, dar atunci indispensabilă) şi, mai ales, cu *frazarea*, care dovedeşte şi înseamnă inteligenţă.

După părerea noastră conservatoarele păcătuiesc că nu au o concepţie serioasă despre temperament. Cine însă ne poate furniza vederi despre *temperament* ? *Psihologia.*

Ce ne spune psihologia despre temperament :

Galien *cele patru humori*

sînge	sanguin
limphă	limfatic
fiere	biliar, coleric
nervi	nervos

Psihologia foarte modernă bazată pe endocrinologie :
Brown Secuard 1889 Starling 1905

Care e funcţia glandelor cu secreţiune internă ?
Synergia organismului
Regularizarea funcţiilor organice
Stimulenţi catalizatori, cantităţi mici
Tiroida — stimulent al tuturor funcţiilor prin sistemul nervos
Suprarenala — activitatea stenie şi astenie
Hipofiza anterioară — creşterea anatomică a corpului
Hipofiza posterioară — stenie
Pancreasul
Glandele sexuale
Ficatul
Timusul — metabolismul calciului

Deşi ştiinţa aceasta — endocrinologia — este la începutul ei, nu putem trece peste ea.

Totodată facem apel la cunoştinţele deduse din propria noastră cercetare psihologică, pur psihologică.

Ce pretindem noi indiferent de ce glandă depinde ?

Un temperament autentic

În ce constă, cum se manifestă, după ce îl recunoaştem ?

Spontaneitate — acţie şi reacţie, de tentă nervoasă

Activitate { inteligenţă, gîndeşte repede; acţiune, vorbeşte repede, scrie repede }

Emotivitate
Intensitate — energie nervoasă

Psihologia aplicată. Sentimentele sunt forme evoluate cu implicaţii sociale şi intelectuale în afară de : sentimentul răspunderii, al onoarei, al valorificării, al valorii sociale.

LECŢIA A 3-A

TONUS ŞI TONICITATE

Tonicitatea, tonusul este o anumită „lipsă de repaos" a muşchiului. Este o demicontractare. Pare să fie chiar o contractare interioară, deşi prin reflexe. Originea, cred eu, deosebită totuşi de contracţiunile voluntare. Acestea, numite şi clonice, implică : o contractare bruscă şi scurtă

ridicarea temperaturii
risipă de energie

epuizare rapidă
intoxicare prin oboseală
metabolisme de hidrat de carbon

Pe cînd funcţiunea tonică se caracterizează prin :
contracţii lente şi durabile
scăderea termică
rezistenţă indefinită la oboseală
metabolisme albuminoide

Trebuie deosebite două feluri de tonus :

Tonus rezidual de repaos corespunzător delăsării complete, normale, dispărînd numai cu moartea ori cu anestezia.

Tonus variabil care variază neîncetat, în plus sau în minus, se suprapune tonusului rezidual, concurează la coordonarea mişcărilor, a axei cerebro-spinale. Este un tonus cu caracter reflex şi coordonat.

Contracţia clonică corespunde mişcărilor de adaptare imediată în care rapiditatea este o condiţie esenţială, pe cînd contractarea tonică corespunde *atitudinilor* şi e mai durabilă.

Tonus variabil absent — obrajii căzuţi, cap inert pe piept, spate cocoşat, braţele căzute, adică abatere şi deprimare.

Tonus variabil prezent (hipertonie) — obrajii rotunzi, ochii strălucitori, capul drept, spatele drept, adică senzaţie de voie bună, dispoziţie şi forţă. Acest tonus facilitează toate jocurile excitaţiilor motrice şi ideo-motrice care pornesc din scoarţă. Cauza : circulaţia cerebrală, nutriţia, temperatura, influenţe morale. Acest tonus este, cu schimbările lui în minus sau în plus, una dintre condiţiile cele mai generale şi mai constante ale tonalităţii afective ale humoarei noastre. (Dumas II, pag. 44). Eu adaug. Tonicitatea este acea nervozitate, acel prag emoţional pe care îl pretind eu actorului. Tot tonusul este în joc la „inspiraţia autorului", „vizita zeului", „stare de graţie", dispoziţia oratorului.

Atenţie ! tonicitatea depresivă nu este apatia, nu este atonia. Atonia este echivalentă amoralului. Ar fi mai bun termenul : *tonus funcţional — emotivitate* (organică spre deosebire de emotivitatea psihologică), dacă sensibilitatea ar fi prin funcţionalitate (ca la aparatele complexe şi fine).

Tonusul nu este voluntar, dar fiind coordonat admite stimulente de origine voluntară (alcool, cafea, mers agitat, gesticulare, dar mai ales intrare voită în *fluxul gîndirii*).

MIŞCĂRI AUTOHTONE

Sunt mişcări dictate din interior, deci tot reflexe (nu dictate prin excitaţii periferice). Se deosebesc de mişcările automate, care devin automate după ce au fost voluntare. Ele dirijează ori in-

fluenţează respiraţia, transpiraţia, centrii vazo-motori, centrii cardiac-acceleratori şi cardiac-moderatori. Mişcările autohtone ca şi cele reflexe sunt supuse legilor dinamogeniei şi inhibiţiei. Astfel, creierul cînd este în activitate funcţională exercită o acţiune dinamogenă asupra centrului respirator. [...]

[*Lecţia a 4-a* s-a pierdut] [8]

LECŢIA A 5-A [9]

CONCRET

Ideea de concret este legată de conştiinţă. Nu există nici dramă, nici emoţie, nici chiar durere în afară de conştiinţă. Atenţie ! Este enormă deosebirea între conştiinţă şi psihic în sensul psihologiei. Conştiiţă înseamnă luciditate. Deci, emoţiile trebuie să fie lucide (comparaţie cu teza expusă de Vianu : afectele lucide îşi pierd intensitatea).

Actorul nu trebuie să dea impresia unei dureri oarbe, animalice, dimpotrivă, privirea lui trebuie să arate că gîndeşte, că este o conştiinţă care suferă. Nu trebuie deci să întoarcă capul, nu trebuie să-şi acopere faţa, căci astfel suntem mai jos de gradul I, căci pînă şi la animale apare bucuria sau teama pe chip.

Din acelaşi motiv, actorul trebuie să gîndească efectiv în scenă, să respecte structura gîndirii cu alte cuvinte. El nu trebuie să aibă gîndurile actorului (cine e în sală etc.), ci gîndurile personajului. Să se întrebe efectiv, de pildă : „unde vrea să ajungă...", „parcă am mai auzit asta..." De aceea trebuie spusă replica cu privirea. Efectiv trebuie gîndită înainte de a fi spusă. Conştiinţa introduce, implică intuiţia ca opus logicului. [...] [10] Toate propunerile şi referinţele ţin acum de intuiţie. Expresia nu mai are sensul exterior peiorativ, parazitar gîndirii şi trăirii, ci e, în regia concretă, un moment vital, din interior.

REGIA CONCRETĂ

Este în corelaţie cu noţiunea concretului în Bergson şi Husserl. Se va face legătura cu *Noua structură*, cu opera lui Proust.

Nu interesează caracterele logic gîndite, sentimentele logice, ca să zicem aşa, căci aceste sentimente nu sunt decît consecinţa caracterelor. Caracterelor de melodramă le corespund sentimente de melodramă (invidios, intrigant, canalie, erou, suflet sublim, răzbunător, răutate demoniacă etc.).

Sentimentele concrete sunt altele decît schematismele clasice (vezi gelozia la Proust și gelozia de melodramă). Trăirea concretă este o trăire plenară în timp. Opus trăirii concrete, plenare este jocul limitativ trecut printr-un filtru logic imitativ de pretinsă observație. Structurile concrete sunt o ganzheit care determină amănuntele ; teatrul de observație construiește rolul din amănunte, parcurge deci o cale inversă. E ridicol să construiești cu reflexe imitate. Trăirea își creează reflexele ad-hoc, le improvizează. Opus trăirii concrete este jocul imitativ, mimica, aceasta implicînd spiritul pretins de observație.

În regia concretă nu sunt sentimente direct fără rădăcini, ci numai rădăcini, stări emoționale depresive sau exultante cu intermediarele lor. Din această drojdie emoțională se creează, cu ajutorul conștiinței, structurile emotive. Deci e necesară o psihologie concretă.

IDEEA DE STRUCTURĂ

Trăirea nu poate fi întîmplătoare și globală, ci e dată în structuri concrete care-și au legea lor interioară de desfășurare, și anume : în timp (cronaxie) și în succesiune cauzală, organică, funcțională. Este aci o analogie cu trecerea de la intuiția pură (Bergson) la intuiția esențelor (Husserl).

O structură este opusul amorfului, este și o formă, o determinare formală, deci și o totalitate. Gestalt și Ganzheit.

Un paragraf are o ființă structurală din punct de vedere emotiv biologic. E necesar un anumit prag emoțional pentru ca structura să se poată realiza, așa cum o frază muzicală nu poate fi luată prea sus. Structura fiind generată de o lege interioară, nu există decît în măsura în care această lege este respectată. Zadarnic scrie un autor : toată lumea rîde, la vreo replică neroadă. Rîsul nu vine oricînd, fără ca să ai un motiv propriu. La fel este și cazul unui strigăt de durere. Zadarnic un autor pune în text într-o comedie oarecare : Costică mai pupă-mă o dată ca la carte să crape Marineasca (se prăbușește îngrozită). Actorul trebuie să aibă motiv să rîdă, să se sperie, să se îngrozească, să se înduioșeze, să se sinucidă, să ucidă. Adică să fie o determinare structurală concretă, nu logică, nu simplu logică. De pildă, un actor se sperie în scenă. Are mai întîi un motiv în text. Vede, să zicem, poliția de care fuge. Prin urmare structura textului. Reprezentarea (vederea polițistului), asocierea cauzală (știm sau se explică ulterior că este urmărit), amănuntele reacției (se ascunde după o coloană). Jocul actorului va realiza întreaga structură : vederea polițistului și imediat apoi ——— nu înainte cum am văzut de nenumărate

ori la teatru——— gîndirea pericolului, apoi căutarea adăpostului. Bucuria găsirii adăpostului.

În general, o structură este mutilată dacă este dată fără reprezentarea ei. Nu ajunge simpla pronunţare a replicii de către partener, este nevoie de gîndire, reprezentare. Pentru că replica nu a existat în conştiinţă dacă nu a fost gîndită şi deci nu există nici în jocul actorului, al corpului său.

EMOŢIA ÎN TEORIILE TEATRULUI

Teza R. de Saint-Albin — ca să poată emoţiona, artistul trebuie să fie el însuşi emoţionat.

Teza Riccoboni—Diderot — dacă este emoţionat actorul nu mai poate fi lucid, deci nu mai poate fi artist adevărat. Arta este să provoci emoţia fără să fii tu însuţi emoţionat.

Teza Lessing—Vianu — artistul are o emoţie periferică, asemeni unei bucurii uşoare la un sentiment mai grav, la o maladie. Zic eu : un condamnat care zîmbeşte, un fericit puţin trist. Ridicul este că în primul rînd condamnarea, după aceşti autori, nu trebuie simţită, în al doilea caz, fericirea ; acestea trebuie să fie simulate.

Teza proprie — emoţia imitată nu este emoţie şi nu trece rampa. Actorul place prin alte motive decît prin motivele emoţiei (voce muzicală, virtuozitate stupefiantă, autoritate pur şi simplu etc.). În scenă nu se poate admite nici o simulare sau mimică. Principiul imitaţiei interioare în jocul actorului.

Vechea teză a imitaţiei exterioare prin observaţie şi redarea rezultatului observaţiei porneşte de la ideea că exteriorul conduce la interior, că imitînd gesturile cuiva cu fidelitate se poate conta că i se imită în acelaşi timp şi mişcarea interioară, starea sufletească. Eroarea acestei teze constă în faptul că numărul gesturilor şi modurilor exterioare este limitat, pe cînd al mişcărilor interioare este nesfîrşit mai mare. Posibilităţile de utilitate ale mimicii şi ale atitudinii exterioare sunt deci foarte reduse (bătrîni, maniaci, nervoşi cu ticuri etc.).

Noua teză intuiţionistă păstrează din teoria influenţei exteriorului numai teoria *pragului emoţional.* Adică din jocul muşchilor se poate lua o atitudine care favorizează apoi jocul emoţiei interioare. În realitate, imitaţia profundă este imitaţia interioară. Actorul *se gîndeşte* la starea de spirit a celui pe care vrea să-l imite. *Se instalează* în această stare sufletească şi acţionează apoi cu un soi de spontaneitate de ordinul doi. La baza acestei teorii este ideea că sentimentele îşi caută singure cam aceleaşi moduri de expresie, că există o corelaţie între simţul interior şi gest care este cam aceeaşi pentru toţi indivizii aceleiaşi unităţi sociale. În

cazul acesta, imitația exterioară este numai un punct de plecare. Exemplul care mi se pare decisiv este cazul lui A. care imită pe B. nu numai în scenele lui obișnuite, dar îl *imaginează* și cum ar fi în altele.

PSIHOLOGIA APLICATA

Motivele fundamentale (generatoare) traduse în instinctele generatoare :

a) conservare individuală
b) conservarea speciei (instinctul sexual)
c) conservare socială
d) substanțiale (devotament și afirmație culturală)

La conservarea individuală :

— reacții pasive : durerea
frica
dorința
plăcerea

— reacții active : intricația socială
iritarea
înclinarea (simpatia)

Cele patru emoții pasive ca și emoția reactivă activă pot fi judecate sub aspectul :

— calității (gradului)
— funcționabilității
— intensității

Intensitate (emotivitate)

I	II	III
durerea	melancolia	epuizarea
frica	groaza	paralizia de groază
plăcerea	bucuria	exultarea
dorința	patima	frenezia
iritarea	mînia	ura
simpatia	dragostea	obsesia

Conservarea socială

simpatia	dragostea	obsesia
mila	bunătatea	devotamentul
antipatia	mînia	ura
sila	vanitatea	răzbunarea
	disprețul	
	admirația	

Unde apare aci „datul în conştiinţă" ? Sunt acestea toate emoţii numai cele de la I ? Desigur că în măsura în care se resimt sunt emoţii, dar emoţii rudimentare, primitive căci conştiinţa în ele este rudimentară, primitivă (n-ar fi mai bine „efecte" ?).

[*Lecţia a 6-a* s-a pierdut] [11]

LECŢIA A 7-A

NECESITATEA UNUI CURS DE ANECDOTE

Anecdota presupune :
1. calm, gîndire, intenţie la povestitor
2. un raport de autoritate intelectuală
3. arta structurii şi a frazării
4. puterea de a învinge un auditor ostil sau numai nedispus
5. nevoia în care se află actorul de a dispune la oră fixă de însuşirile de mai sus.

Semnificaţia anecdotei :
1. valoarea ei intelectuală, deci examenul intelectual al celui care povesteşte
2. examenul intelectual al auditoriului
3. crearea unui stil secundaristic, valabil intenţionat în zone inferioare.

FRAZAREA

A accentua... a sublinia. Echivalentul cursivului prin schimbarea tonului.

— accentuarea unui singur cuvînt biciuit (jos... cinstit...)
— accentuarea prin silabisire (care este şi subliniere)
— accentuarea prin repetiţie, neapărat crescînd sau invers
— accentuarea prin gestul care pune punct

Legato :
— legato adjectiv de adjectiv, replică şi ripostă (du tic au tac)
— legato peste paranteză
— legato crescendo (mare, mai mare ; frumos, mai frumos ; măi nevastă, măi urgie...)
— legato zigzag („o luăm pe Regală, coate goale după noi... o luăm pe bulivard... coate goale după noi...")

Frazarea trebuie să înlocuiască dicţiunea. Ca exerciţiu vom face lectura unor articole de cod şi regulament[12] :

— urmărit cu intenţie un pasaj, neglijat restul
— marcat : două puncte
— marcat parantezele
— marcat ceea ce e pus între linii
— marcat ceea ce e pus între ghilimele
— marcat un citat — trimis la altă persoană... trimis în timp
— enumerare
— enumerarea ascendentă
— acoladă (gîndită)
— titlu (anunţat)

(„se făcea în fiecare zi o jumătate de oră de lectură cu toţi elevii. Se cerea ca toate aceste condiţii să fie realizate într-o lectură extrem de rapidă (cronometrată). Lectura s-a dovedit excepţional de rodnică". Notă C. P., ulterioară anului 1950.)

Exemplu de frazare : Vrei să pleci ?

(scurt, înţelegător, indulgent) Vrei să pleci ?
(uimit, dezaprobator) Vrei să pleci ? (laşule)
(uşor dezgustat... Aşadar...) Vrei să pleci ?

Vrei să pleci ?... (nu-i aşa ?)
Vrei să pleci ? (ori nu ?)
Vrei să pleci ? (ce mai încoace şi-n colo)
Vrei să pleci ? (nu tăgădui... te-ai trădat singur)
Vrei să pleci ? (adică nu pleci fără voia ta)
Vrei să pleci ? (tu în locul ei, cum am hotărît)
Vrei să pleci ? (sens iniţial, spune !)

•

LECŢIA A 8-A

ÎMPĂRŢIREA CURSULUI DE REGIE DRAMATICĂ

A

O „oră" despre doctrină : arta regizorului

Arta de ansamblu : sensul totalităţii, sensul propriu-zis substanţial. Nici elementaritate, nici totalitate, nici organicitate, ci substanţialitate. Substanţialitatea este o *creaţie* indefinită, manifestată *deodată* prin elementaritate şi prin totalitate nefiind nici una nici alta. Este o realitate de alt ordin, care le depăşeşte, este o anume reinfluenţare.

Structurile regiei

La curs se va vorbi pe rînd despre elementaritatea în teatru : „Ce trebuie să știe regizorul" :

a) prezența fizică a decorului, a cadrului
   1. datele fizice ale decorului
   2. lumina
   3. mișcarea în cadru („naturalețea" devenirii, a grupărilor, a maselor)

   semnificația cadrului

b) fizicul actorului (în funcție de ansamblu)
   1. fizicul corpului însuși statuar
   2. „trăirea" (sinceritatea gesturilor)
   3. „participarea" la dialog { receptivitate / frazare / textul știut sau memorizare }
   4. „funcțiunea" (în ansamblu)
   5. „integrarea" (în istorie, respectiv în totalitatea operei)

   semnificația distribuției

c) acțiunea dramatică, căutarea *esențelor, semnificațiilor*
   1. acțiuni episodice
   2. acțiuni axiale
   3. gradația structurii

   semnificația acțiunii dramatice

d) concepția, stilul

B

O „oră" de regie experimentală

Vom avea nevoie de un stenograf căci vom dezvolta incidental adevărate teorii.

Domnul regizor a primit o piesă ca s-o însceneze. Ce face cu textul ? :

1. studiul operei : concepție, istorie, intenție
2. cum face distribuția — talent sau fizic ?
   arta de a folosi defectele actorilor, de-a compune cu fizicul efectiv
   alegerea din ansamblul Academiei de artă dramatică
3. convocarea interpreților — lectura I
4. lectura II (între 4 și 8 lecții)

Vor fi maximum 35 de lecții deci numai atîtea repetiții. Vom pune deci numai o piesă.

Dificultăți

Nu există în lumea întreagă un *tratat.* Ce este tratatul (sens realizat) programatic, concret. Ce este teoria (ipoteza). Ce rol au

jucat tratatele în cultura occidentală (didactizarea superioară). Important este un tratat care furnizează scheletul, deci esenţialul. El ţine de o doctrină filosofică, dar este posibil numai cînd *ştiinţa s-a constituit.* Există şi false tratate de teoria cunoaşterii — astrologia.

Existenţa unui tratat presupune :

— constituirea ştiinţei
— organizarea ei
— transmisibilitatea ei (o anumită obiectivitate)

Un tratat se face pentru multe decenii. Un simplu plan analitic, o simplă tablă de materii, un simplu program de studii şi e o operă fundamentală.

Tratatele moderne sunt tratate carteziene (elemente si plan simetric, logic, raţional) — expunerea sistematică.

SEMINAR

PRINCIPIILE ESENŢIALE ALE JOCULUI ACTORICESC

I. gîndirea efectivă în scenă

1. vorbitul repede, fără preocupări de dicţiune
2. prelungirea vocalelor în momentele de emoţie
3. pregătirea nervoasă a momentelor de explozie
4. participarea întregului corp la acţiune
5. gesturile suspendate
6. privirea efectivă
7. replica *adresată,* controlarea actului de a fi fost primită, nu se continuă decît respectîndu-se acest ritm al replicilor conjugate
8. schimbarea succesivă de atitudine fizică într-o povestire, pentru a se marca trecerile de atitudine în text. Dacă s-a vorbit mergîndu-se, sublinierea se va face printr-o oprire bruscă şi dimpotrivă
9. descărcarea *bruscă* a corpului şi *totală* ca să poată fi efectiv reluată

10. gestul întrerupt sau suspendat în momentul în care actorul vorbeşte (e vorba de gestul care lucrează efectiv)

11. fierberea fizică

12. mobilitatea corpului ca să nu înţepenească în poze cînd numai o mînă gesticulează

13. sublinierea prin pauze a unui cuvînt. Pauză înainte și pauză apoi

14. tensiunea mută dinainte de un gest important

15. pauză nervoasă înainte de a lansa o frază importantă — poziția de așteptare a corpului

16. întîi gestul și pe urmă, uneori după un răstimp, cuvîntul (dar și invers)

17. efectul realizat mai întîi în partener. Un gest nu e întreg dacă nu se realizează și rezonanța ori reacția lui în partener

18. halo-ul de intenție și sugestii în jurul unui cuvînt

19. accentuarea gestului și cuvîntului prin colaborarea decorului (vas trîntit, căzut, ușă trîntită, ori dimpotrivă : obiect ridicat, dezordine aranjată, condeiul aruncat din mînă)

20. căderea bruscă, moale, a brațelor

21. căutarea cu ochii a intenției realizate (privește lung un obiect, pe urmă : ia asta)

22. atenție absolută la cerințele fizice ale rolului (îmbrăcămintea, gesticulația, mersul, fumatul, nervozitatea etc.)

23. o tiradă e *precedată* de o *ascultare în sine*, în ea se subliniază trecerile de ton.

24. cel care ascultă joacă cu mîinile și subliniază, solicită povestirea, dacă sunt mai mulți diseminează momente de interes : nu ascultă parcă o secundă și pe urmă brusc interesat de un amănunt etc. etc.

25. pauza de încărcătură de dinaintea unei confesiuni : încărcătură tranșantă printr-un gest brusc

26. sublinierea prin intercalare a unei fraze vorbite încet în mijlocul unui pasagiu spus tare

27. nici o repetiție de text în același plan : ori urcă tonul ori se frînge, reluînd cuvîntul

28. gestul care nu reia nimic din ceea ce a spus fraza

29. efectul adevărat este efectul asupra partenerului nu asupra publicului. Fie în comedie, fie în dramă. Deci dacă se face un gest (se anunță o veste) se reia în comic un efect, efectul va fi întreg cînd se redă asupra partenerului. Aceasta permite ca uneori publicul să știe deja despre ce este vorba și totuși actul să aibă efect.

30. gîndirea este respirație (William James), respirația însă e coordonată în mod absolut cu gesturile mîinilor. Jocul decisiv al mîinilor. Mîinile sunt în corelație cu gîndirea. Mîinile inerte, gîndire inertă, deci trăire liminară. Studiul reflexelor mîinii. „Naturalețea“ vine din jocul mîinilor.

31. actorul joacă pe replicile partenerului (îl surprind, le refuză, le acceptă, speră, descurajează etc.)

32. sublinierea prin diferența de gesticulație. Dacă normal gesticulează mult, în momentele esențiale scade brusc, dar se poate întîmpla și dimpotrivă.

33. teoria silabelor care nu trebuie să se audă — a pasagiilor care trebuie trecute repede

34. luciditatea în analiză

35. joc încărcat descărcat

36. energia exprimată prin variații în ritmul, în viteza debitului. Se poate păstra o atitudine oarecum imobilă și se poate renunța la gesticulație cînd poate fi înlocuită cu variații corespunzătoare în viteza debitului, cu ușoare modulații

Mă gîndeam, adesea în anii de demult
îndepărtați anii tuturor durerilor

37. orice modificare insolită în gestul cu mîna ori în gestul frazării împiedică respirația și respirația împiedică gîndirea și trăirea efectivă

ritmul e dictat de gîndire
gest ——— frazare ——— respirație ——— trăire—gîndire
gestul ajută gîndirea
trebuie să se conserve circuitul

38. mimica nu ne dă decît *atitudini*. Atitudinile (cînd nu sunt convenționale) n-au nici o semnificație, nici un înțeles. *Gîndirea* le dă înțeles, dar gîndirea nu apare în mimică, ci se traduce prin vorbă sau prin gest. Atitudinile ne dau în schimb participarea eului, gradul de intensitate la actul trăirii. Se poate spune mai bine că există o atitudine *temperamentală* (emotivitate). În această fierbere, în această vibrare emotivă, gîndirea dă configurație sau succesiune de configurări, adică sentimente ori succesiune de sentimente, cum se încheagă din noi forme, adică dă expresie. Raporturile (cu funcție indicativă) expresive se întregesc în două moduri : aducînd în sprijinul atitudinii gesturi convenționale, cu restul corpului, prin colaborarea cu obiectele la îndemînă, a cadrului întreg prin sugestia lui și prin ceea ce s-a dat anterior, prin motivul primordial, prim.

39. există actori care au studiat efectele otrăvii, paralizia generală, au observat gesturi, ticuri la cei din jurul lor — științificizarea jocului (verismul exterior) ; actorii se mîndresc cu asta, dar uită sau nu știu că există și o veracitate interioară mult mai importantă. Studiul expresiei în legătură cu stările adînci sufletești. (Experiențele lui Pudovkin cu Mosjukin.) [13] Primejdie : naturalismul flecar al unor actori.

40. sublinierile : prin ridicarea vocii
prin scăderea tonului
prin întreruperea trăirii
prin pauze înainte și după

41. un rol trebuie să fie plin de intenții, dar intențiile să fie ale personajului, nu ale actorului.

42. pauza e activă, nu e moartă. Nu se scade tonul. E o *suspensiune*, nu o oprire. Rolul pauzelor :

1) Să sublinieze cuvîntul care va veni
2) Să marcheze parantezele
3) Să vizeze... să apară intenția
4) Să dea variație debitului

Rolul reluărilor în *alt ton* :

1) Subliniem o nouă propoziție
2) Subliniem un nou paragraf (intelectual luat)
3) Evită pauzele în scenele de înfrigurare

43. expresia este spontană și condiționată organic, mimica este voită și dirijată. Teatrul trebuie să transforme deci mimica funcțională în expresie, în realitate să folosească numai expresia, mimica nefolosindu-i decît intermitent ca punct de plecare, ca pornirea la automobil. În general, mimica nu duce la expresie decît întîmplător. Libertatea noastră de a folosi o expresie spontană este confundată cu libertatea de a găsi o mimică. Simplul gest de a găsi o strîmbătură amuzantă ca să speriem un copil nu este mimică, ci un act gîndit... Cîtă vreme mimica nu poate fi separată de actul de gîndire, cîtă vreme actul de gîndire este mai curînd în puterea voinței noastre, actul de gîndire rămîne și originar. Există, e adevărat, un paralelism gîndire—mimică, dar mimica apare mai curînd ca o *dublură*, menită să îngroașe expresia... De aceea, e în raport cu aceleași gînduri originare, dar totdeauna subordonată. Cînd vrem să exprimăm abstract un sentiment din gîndire, e o încercare care poate reuși, dar reușește cu aproximație destul de grosolană.

44. emoția actorului. Dacă ar fi vorba de imitația trăirii actorul ar trebui să imite și manifestările involuntare ale trăirii : palpitațiile, paloarea, lacrimile, crisparea întregului corp, modificările vocale, ale mimicii etc. În realitate, cînd chiar prin artificii poate imita una din aceste manifestări este într-un mod destul de insuficient și nu poate înșela decît o lume care nu-i prea obișnuită cu teatrul, nu o societate suprasaturată de spectacole cum e cea modernă, față de aceea din veacurile trecute care aducea o emoționantă naivitate în admirația ei fără discernămînt pentru actori. Trăirea intensă reprezintă un adevărat *tumult interior*, o luptă de gînduri opuse, de sentimente contradictorii din care numai o mică parte apare în expresia orală. Din tot acest zbucium facem o selecție și această intenție selectivă se adaugă ea însăși tumultului și va trebui să apară clar în expresia interpretului. Sunt de pildă anumite expresii care, folosite cu măsură, dau un relief deosebit momentului scenic.

45. rolul memoriei afective în teatru. Emoția în teatru este o emoție provocată de un concept care acționează prin apel la memorie. Experiența actorului îl face să retrăiască. Arta este deci o retrăire sub aspect psihologic. Sculptorul însuși (de poet nu mai vorbim) nu reproduce emoția originară ci pe cea trăită „adi-

neauri" ; chiar în arhitectură ne aflăm în afara emoţiei directe, eterogenă artei (cenestetică).

46. trăirea falsă şi neadevărată nu este posibilă ori aproape nu e posibilă. Teza lui Diderot că actorul cel mare, opunîndu-se instinctului mărginit al naturii, impresionează prin jocul său exclusiv exterior se infirmă. Asemenea joc presupune un lucru : anume că există un obiect care poate fi învăţat, că adică în capul nostru există anumite atitudini, gesturi şi mimică, despre care să se poată spune că exprimă sentimente interioare cărora le *corespund* exclusiv. Dar tocmai aci este deficienţa unei asemenea explicaţii şi eroarea unei lungi strădanii în ale teatrului. Mimica nu pare chiar atît de individualizată cît s-a crezut. Nu se poate spune că fiecare stare sufletească are o mimică strict corespunzătoare. Ar fi poate exagerat dacă s-ar afirma chiar că sunt grupuri de stări sufleteşti care se proiectează pe aceleaşi coordonate exterioare, pentru că în realitate stări sufleteşti din cele mai opuse au aceeaşi expresie exterioară. Grimasa rîsului şi a plînsului sunt foarte apropiate şi ştie oricine că anumite izbucniri în rîs seamănă adesea cu hohotele de plîns, cîteva secunde, la început. În fotografie, anumite zîmbete ies grimase de durere. În realitate, e nevoie de întregul complex vital ca să se poate interpreta mimica şi gestul.

47. toate *emoţiile* au cauza excitantă într-un *concept*, care concept (adaug eu) este totdeauna conceptul unei *prezenţe* (chiar în vis, chiar cînd e o prezenţă simbolică, de pildă). Deci emoţia este corelativă oricărei realităţi concrete, adică este corelativă oricărei prezenţe efective. Raportul de reprezentări neconcrete nu poate provoca emoţii, deşi afirmaţia că $7 + 3 = 6$ poate să tulbure, fiindcă e în conflict cu $7 + 3 = 10$.

48. prezenţa este favorabilă ori nefavorabilă vieţii. Dar în afară de conceptul *declanşant*, *excitant* mai este şi *conceptul despre prezenţa emoţiei însăşi*, care o adînceşte şi-i dă efectiv realitate, altfel rămîne un reflex condiţionat. Nu ?

49. luciditatea emoţiei sporeşte şi defineşte puterea inteligenţei care depăşeşte instinctul (de conservare.)

50. toată lumea vorbeşte de sentiment, de adevărul sentimentului la actor. Pînă azi nimeni n-a vorbit de gîndirea în scenă, care e infinit mai importantă, mai ales, în teatrul modern. *Nu sentimentul sugerează viaţă, ci gîndirea efectivă.* De obicei, la actor funcţionează memoria, analog logicii gramaticale. Nici nu încape discuţie că gîndirea trebuie să fie efectivă. Cînd a început filmul sonor erau numai sentimente. Gîndirea e întovărăşită de manifestări ale vieţii vegetative care îi dau caracterul vieţii autentice. Actorul are darul, prin puterea de autosugestie, de a-şi influenţa viaţa vegetativă. *Autosugestia*, deci.

Viața vegetativă :
1. funcționarea reflexelor
2. respirația normală
3. gîndirea efectivă
4. vocea individualizată
5. selectivitatea atitudinii
6. impresia generală de spontaneitate
7. absența intenției de efect
8. participarea întregului corp (trup, umeri, mîini, ochi).

Atunci impresia pe care o dă are ceva halucinant în ea.

51. esențial : actorul trebuie să joace astfel ca un *discurs* ori o *tiradă* să pară *improvizație*, să nu aibă aerul că știe tot ce urmează, să fie surprins și el de evenimente. Actorii trebuie să prefigureze emoția publicului, căci ei între ei sunt public.

52. actorul trebuie să *gîndească* în scenă *actul*, nu sentimentul, adică nu trebuie să spună „acum exprim gelozia astfel", ci „acum el o sărută, ah !"

CAIET DE REGIE AUTENTICĂ

ANSAMBLUL

Totul concretizat, individualizat, unicizat.

1. Unitatea stilistică. Scara valorilor în roluri. Rolul secundar să rămînă secundar.

2. Gesturile mecanice.

3. Actorii să nu se repete în : atitudine, grupare, gesturi (toate frămîntă batista, toți pun mîinile în buzunar), să nu se asemene unul cu altul.

4. Grupuri, atitudini, gesturi noi, inventate (ca să nu semene cu ceea ce a fost).

5. Ritmul lucrării : deosebirea de tempo și accent între fazele acțiunii, momentele care determină tranzițiile trebuie clar fixate, hotărît apăsate, în fiecare rol sunt „faze" cu tempo precis.

6. Momente de relaxare, destindere, de absență (cînd conversația lîncezește.

7. Accentele secundare să rămînă secundare. Momentele de paroxism fixate și realizate individual ca să se întipărească în memoria și în subconștientul actorului.

8. În piese ca *Suflete tari* pretinse neapărat momentele de lirism muzical, ireal, resemnat.

Idealism	la Ioana (lectura)
Antireliasm	Culai (luna)
Inactual	Andrei (scena resemnării)
	Fata (resemnată)
	Prințul
	Ioana (ce suntem toți acolo)

9. De precizat momentele acute, intense.

10. De observat alternanța în „Duelul“ : cînd unul e calm, celălalt este intens (Culai — Andrei, Ioana — Andrei).

11. De legat efectiv dialogul. Partenerul manifestă replica pe baza celuilalt, înainte ca să o spuie, prin mimica anticipată.

12. Aer — înainte și după cuvintele decisive, între propozițiile decisive, între replicile decisive prin suspendarea trăirii, a gestului, printr-o anumită încremenire. Este esențial pentru ritmul spectacolului.

13. Ce se întîmplă în scenă cu personajele care nu sunt interesate direct în dialog ?

14. Studiat modul în care e ascultată „lectura“ ori „pasajul recitat“.

15. Jucate repede toate scenele de conversație, cu mobilitatea pauzelor, căci se cîștigă timp.

16. Fundalul fiecărui tablou. Lavis-ul fiecărui rol : orgoliul Ioanei, timiditatea lui Andrei, a Elenei, melancolia la Boiu, la Magda, verva lui Culai.

DECOR

1. Unitatea stilistă a mobilierului, grija pentru amănunte.
2. Atmosfera (la *Suflete tari*, de pildă, de vechi).
3. Atmosfera de criptă (candelă, sfeșnice, icoane, un pupitru). Cărți ediții rare, vase frumoase (e timp de schimbat ?).
4. Culorile, lămpile.
5. Rochiile actrițelor.
6. Lumina studiată cu grijă. În aceeași piesă, de exemplu, actul I să fie vechi, mort, dar nu leșios.
7. Organizarea sensurilor într-o piesă ca valorile în orchestrație.

JOCUL ACTORILOR

1. Punctuația efectivă (punct, virgulă, trei puncte, punct și virgulă, suspensie, paranteze, ghilimele, propozițiune principală, propozițiune secundară, opoziție).

2. Accentul pe cuvînt în frază. Culori pe primele cuvinte. Gradare : a) pauză de valoare, b) lungirea unei silabe, c) lungirea a două silabe, d) moment culminant — toate silabele sporite.

3. Respirația. a) atitudinea corpului să permită respirația, b) nu se face mimică în timpul vorbirii, căci nu se poate respira, c) tensiune nervoasă fără respirație, d) „descărcarea" după momentele de tensiune.

4. Gestul. Folosește ca regulator al debitului și, deci, al ritmului, căci impune o anumită atitudine corporală, o scufundare în trăire, un soi de uitare a lumii externe.

Gestul e cel mai ușor act autentic și se poate declanșa ca manivela-motor.

5. În genere, activitatea corpului, mimica (nu mimica obrazului) înlesnește gîndirea și dă expresie frazei care trebuie spusă simplu.

6. Ascultarea efectivă — dialog mimic (întregul corp) cu cel ce vorbește efectiv — implică gîndirea în pauză. Efect : mobilarea pauzelor, deci, dublarea rolului.

7. Inventarea de gesturi suplimentare, întregitoare.

8. De clarificat *fazele* fiecărui rol (actorii își vor face carnete de joc).

9. Dialogul e pe bază de reacție. Care sunt motivele (ideile, vorbele) care provoacă reacție.

10. Nimeni nu vorbește dacă nu este ascultat de partenerul lui. Un partener care nu ascultă împiedică sala să asculte. El e cel care controlează și marchează (ca în viață, controlul prin : „Înțelegi ?").

11. Mimica precede sau succede fraza rostită liniar (mai mult sau mai puțin intens).

12. Atenția impusă prin accent în privire (un fel de „ascultă !" spus cu suspendarea atitudinii, a gestului, a mimicii, a privirii).

13. Să se schimbe atitudinea corpului (puțin, mult, total) după punct, aliniat, paragraf. O mică suspensie marchează aceasta.

14. Orice replică este adresată partenerului, acesta ascultă și e controlat dacă ascultă. Dacă partenerul nu ascultă, actorul suspendă totul.

15. Nu se va tolera nici un gest fals, fiindcă un gest fals alterează totul.

16. Replicile adverse se opun, se ciocnesc, sunt *replici* (morfologic), nu trec unele pe lîngă altele ca loviturile ratate. Adversarul acuză lovitura.

17. Se va preciza ce e *legato* de ceea ce e *staccato*.

18. Se va preciza ce e muzical, ce e din culisele sufletului, de ceea ce e actual.

19. Sunt atitudini intenționat prelungite.

20. Niciodată ceea ce se repetă în text nu se repetă cu acelaşi ton şi cu acelaşi gest. Se scade ori se coboară.

21. De căutat momentele căptuşite, dublu ton, sensuri opuse în acelaşi gest.

22. Absenţele necesare în joc, distracţiile obligatorii (cu chemări la ordine din partea partenerului).

23. Gesturile gratuite.

24. Fiecare actor îşi face un text mut, întregitor. Acesta îl ajută la punerea punctuaţiei, la trăirea pauzelor, la autenticitatea trăirii pur şi simplu, căci este un act intim, fără destinaţie.

25. Ideal ar fi ca actorii să puie intenţie în privire, să varieze intenţia în privire, să devină transparenţi gîndurilor lor proprii.

26. Vorbirea tare (cînd nu e necesară) falsifică trăirea şi gramatica sensurilor în acelaşi timp. E preferabil ca anumite lucruri să nu se audă prea bine.

27. Bîlbîielile necesare : actorul cînd uită cuvintele să fie ca personajul.

28. Vorbirea seacă, scurtă, cu anumite silabe mîncate (dar restituite cu gesturile, cu privirea).

29. Cititul repede dă ritm, căci dă sens cînd e bine făcut.

FIZICUL ACTORULUI

1. Fizicul reprezintă 50 la sută din arta actorului.
2. El trebuie să dispuie de toate posibilităţile lui nervoase.
3. Să nu fie prea sîcîit în zilele acelea.
4. Regim adaptat, tonifiant.
5. Sănătatea îngrijită.

GRIMA

1. Costumul adecvat.
2. Masca studiată.

O LEGE A CONCRETULUI

(Determinarea logică e iluzivă, căci e singura determinare reală.)

Să nu părăseşti concretul. Pierzi controlul lui. Te rătăceşti şi nu te mai poţi regăsi. Să nu introduci o minciună. Pierzi controlul, nu mai poţi reveni, te obişnuieşti cu falsul.

Exclude toate rolurile care nu sunt pe bază concretă. *E permisă doar interpretarea.* Nu se poate ieși din voce proprie.

E permis să faci pe nebunul ca în *Hamlet* (în ce măsură ?).

Nu e permis să joci cu convingere pe nebunul ca Ofelia.

Excluse rolurile patologice.

Excluse roluri de bătrîni cu mimică.

Excluse „prefăcătorii" de orice soi mimice (fețele). Se va juca totdeauna direct, concret.

Toate jocurile prefăcute sunt posibile într-o anumită măsură, *dacă* jocul interior rămîne neschimbat, numai forma exterioară schimbată. De ex., joci un bătrîn de 70 de ani, eventual șchiopătînd (cu un articifiu al ghetei), dar nu schimbi vocea. Fără mimică vocală — cea mai gravă carență la concret.

Ce faci cu Caragiale ? Îl joci tot cu voce proprie, dar cu textul însuși, pe care îl dă mimica vocală, *sau se* pare că intrarea în astfel de roluri nu depășește concretul (atenție aci !).

P.S. Bătrîna din *Iată femeia... !?*

Un teatru nou e o etică nouă, căci un teatru nou pe bazele organizatorice ale superregiei organice poate înnoi tot organismul. El introduce un motiv de onestitate intelectuală.

Un teatru nou, concret tocmai fiindcă e concret, implică tot restul existenței, deci e revelație (dacă el e) a unei alte lumi.

PERSONALITATEA ȘI TEATRUL

A fi personal e doar a nu fi superficial — atîta tot. Personalitate nu înseamnă originalitate. Orbul care nu vede lumea, dar și-o închipuie după fantezia lui, nu înseamnă că are mai multă personalitate decît cel ce vede.

Oamenii urcă fiecare în mod personal un munte, dar acolo trebuie să vadă același lucru. Poți vedea mai mult sau mai puțin, mai clar sau mai confuz, dar nu poți pretinde că vezi altceva.

Doctorul care operează un bolnav de ochi și-i redă vederea nu-i împiedică personalitatea. Toți merg în aceeași direcție — cu trenul, cu căruța, cu bicicleta.

DEGAJAREA ESENȚEI

Ca vederea orbului din naștere, dar nu definitiv, individul are și el o esență de orbit (dacă o are). Numai că trebuie ajutat să-și recapete vederea. Propria lui vedere. Vocea să devină a lui, organică, deci profundă.

VOCEA

Există voce superficială, deci împrumutată superficial (accent, emisiunea vocală etc.).

Ceea ce e şi superficial în noi e împrumutat de la suprafaţă, nu reprezintă organicitatea noastră. Dacă un individ e adînc organic, el poate împrumuta ceea ce e substanţial.

A fi personal e desigur a nu fi superficial. Atîta tot.

Să nu fie decalaj între energia corpului şi forţa vocii. De ex. :

— Cine a spus asta ? energic, încet.
— „ „ „ ? „ , mai tare.
— „ „ „ ? „ , foarte tare.

Comedia I. (Împotriva şarjei.) Cînd e şarjă ?

Trebuie jucată serios. Nici o intenţie comică în joc (deci nu şarjă). Nu duce la haz sentimentul că actorii se prefac.

Hazul nu e în *jocul actorilor, ci în jocul întîmplărilor,* care *trebuie să fie sincer,* şi în ceea ce *pătimesc actorii,* şi *trebuie să pătimească sincer* (dar nu profund). Numai actorii retorici pot să spună monoloage comice... prefăcîndu-se, cu cîrlige, răsfăţîndu-se. O întîmplare comică e o întîmplare care pasionează.

E ridicol şi are un iz de clovnerie „comicul" voit... Place la *neisprăviţi.*

Comedia II. Ca să rîdă la o comedie e bine ca actorii nici să nu ştie că joacă într-o comedie. Ei trebuie *să fie serioşi.* Treaba lumii dacă vrea să rîdă de ei.

(Actorii de comedie să joace dramă şi invers.)

În comedie, efectul nu e direct, ci indirect... Ne amuză reflexul într-un partener. Ne amuză ce păţeşte... *Mai ales în comedie se joacă pe replica partenerului.*

Cine întreabă aşteaptă nemişcat răspunsul. Acuză răspunsul — cromaxia — pauzele de subliniere.

GÎNDIREA ÎN SCENĂ

Făcînd din gîndire substanţa trăirii în scenă — toate problemele ştiute despre *simţire* ori *artificiu în scenă* (Diderot...) trec în acelaşi plan gîndirea reală ori artificiul. Răspuns.

Gîndirea reală, dar... gîndeşte personajul, nu actorul. Uneori — ca şi emoţia, tracul actorului, gîndirea „actoricească" poate folosi prin echivocul ei, dar numai ca prag... ca tonicitate şi *concret.*

ERORILE AMATORISMULUI DEGAJAT ȘI ANGAJAT

Teama amatorului primar este să nu pară „emoționat“, prins de trac, „nenatural“ (actorul e „la el acasă“ pe scenă, amatorul are groaza scenei). *Idealul* lui este să pară fără urmă de trac (frica de public aci totală), natural, degajat.

Deci, cît mai natural, *cît mai fără emoție, cît mai degajat.* Dar este un ideal mediocru, cum idealul bucătarului este să fie sergent major... Nimic nu e mai grozav pe lume decît *sergentul major* (*l'adjutant*).

Degajarea omoară însă tocmai esențialul unei piese: *angajarea*... Orice personagiu principal este angajat în acțiune. Altfel e anulare în esență. (Hamlet degajat!?)

Naturalețea omoară tocmai excepționalul. Venim la teatrul superior nu pentru normal, ci pentru excepțional.

METODA CONCRETĂ

Metoda concretă este totdeauna un răspuns (vezi lecția de psihologie, vezi introducerea matematică).

La curs: orice prelegere concretă este un răspuns la un dat, ori moment anume.

Acum mă refer la (angajat — degajat) necesitatea (spusa Mariei Botta) de a studia *Iată femeia... Act venețian*. Acestea două creează un criteriu al sensibilității, emoției, pasiunii, intensității[14]. Raportînd la ele știm ce este sensibil etc.

CRITERIU CONCRET

Întreabă X: — „Vederea“ asta este din insula Z? Răspunde Y: Nu știu, nu cunosc insula Z.

STANISLAVSKI

Este un „concret“ — „empirist“.

Are sensul trăirii interioare foarte viu. Are sensul (numai oarecum) incompatibilității și trăirii (simțire-gîndire) afective... Exemplu: cine ridică pianul nu-și poate aminti, nu poate descrie, nu poate gusta.

Comuniunea este la fel fundamentală. O comuniune cu sine însuși în doi centri: creierul și plexul solar („prona“ hindusă).

E necesar un flux interior continuu. Dar mai exact.

a) E necesară comuniunea cu partenerul ori cu un obiect de pe scenă. Și aici nu trebuie întreruptă seria interioară a nici unuia și nici între parteneri.

b) Comuniunea cu obiecte imaginare (monolog etc.).

c) Comuniunea cu publicul (atenție, aplauze, flori, fluidul sălii).

Totuși pentru moment am impresia că el rămîne abia ceva mai departe de bunurile comune ale experienței în teatru. Ne dă o tehnică proprie.

RÎSUL ȘI PLÎNSUL PE SCENĂ ÎN REGIA CONCRETĂ

Unii autori indică: „Ea rîde" sau „toți rîd". „Ea plînge" sau... [?] ? Acest „sau" arată ce aberație constituie aceste indicații. Ar fi logic să spui că pe scenă toată lumea plînge, cum plînge în sală.

Rîsul și plînsul fiind acte concrete, rezultantele unor procese care *neagă voința*, sunt imprevizibile. Autorul are drept să indice mișcări fizice, nu astfel de procese psihologice (ca în roman, unde descrierea e act de descriere, nu de trăire, e deci în roman, nu din afară).

Există un rîs și un plîns mimic așa ca o performanță, virtuozitate, dar fără valoare artistică. Există, firește, rîsul sarcastic, care e un act adresat, de voință sau cel puțin de limită.

Simpla indicație de rîs și plîns pe scenă arată că avem de-a face cel mult cu romancieri ratați, dar nu cu dramaturgi. Dealtfel, dacă actorul se ia după indicații își pierde buna creație a rolului, presupunînd că pînă acolo textul i-a permis una.

EROARE ȘI REUȘITĂ

Un interpret dacă a greșit și își dă seama că a greșit și cît a greșit e mult mai cîștigat decît un actor care a avut succes (prin ce anume ?). Luciditatea în eroare și succes deopotrivă caracterizează pe actorul adevărat.

Autorul sau directorul de scenă care se suie în antract pe scenă și le spune actorilor că joacă *prost* fără să le spună *de ce anume joacă prost* face o crimă.

1) Demoralizează interpreții (în derută).

2) Dezorganizează spectacolul.

Dimpotrivă, acel care e în stare să arate anume greșelile și ceea ce e bun în același timp e salvatorul spectacolului [15].

1) Organizează spectacolul.
2) Trezeşte energii noi la interpret.

REGIA SUBSTANŢIALĂ

1) Este noosica, inteligenţa, luciditatea, sporeşte emoţia, reflexele în conştiinţă.

2) Implică gîndirea în scenă[16]. Fără reprezentare emoţia e lipsită de orice valoare (e viscerală).

3) Implică substanţialitate totală?

4) Trăirea trebuie înţeleasă liminar, nu ca punct terminus, ideal. La fel structura.

MONOTONIA VOCII

E de mult interes ca vocea să păstreze o anume monotonie (opus dicţiunii) sau poate un monotimbru, să nu imite alt timbru, căci timbrurile sunt imitabile în *mod susţinut,* adică atunci cînd reprezintă ceva viu. Evident că se poate imita o voce falsă, dar nu se poate trăi o voce falsă.

Variaţia vine din structura frazării, din jocul mîinilor etc.

REGIILE CARACTERIZATE

Cea actuală.

1) logică: automatisme, poncife, exterioară;

2) trăirea personală în teatru a actorului (rutina) înlocuieşte structurile reale ale textului. „Cupletul" propriu, sinceritatea la scară proprie;

3) comercială: goana după public. Cîrlige: distribuţie, efecte scenice, reclamă, succes cu *orice preţ.*

Iar cealaltă: concretă, structurală.

SPONTANEITATEA

E calitatea preliminară a artistului.

Detenta e un mod al spontaneităţii.

Spontaneitatea se opune învăţatului, făcutului, automatismului.

Spontaneitatea nu ar trebui învăţată, căci se ajunge la o negaţie în esenţă.

Dar se cere o despervertire a actorului şi chiar amatorului influenţat.

Enorma deosebire între
1) *sinceritatea sentimentului* (care e zero) ;
2) sinceritatea în înregistrarea adevărului (care e totul).
Cea dintîi e un caz periferic al celei de a doua. (De dedus de aci și valoarea nulă a sentimentului în grafologie.)

PUNCTUAȚIA DRAMATICĂ

Una dintre cele mai grave lacune ale învățămîntului în conservatoarele de artă dramatică este ignorarea problemei fundamentale a punctuației dramatice.

În general, actorii păcătuiesc împotriva punctuației dramatice în două moduri :

a) o ignorează cu totul

b) îi ignorează numai semnificația.

În cazul a), este vorba, pur și simplu, că actorii nu știu să pună punctuația nici în scris și deci nici în vorbirea pe scenă.

În cazul b), profesorii și regizorii nu știu rostul, modalitatea și, în general, semnificația punctuației.

Ei știu vag că o scrisoare fără virgulă, fără punct și fără majuscule este ininteligibilă și pe acest vag se întemeiază cînd cred în mod *firesc* că *oricine vorbește* pune *în mod natural* punctuația. Firește acest lucru e valabil la o anumită scară. Mijlocia celor știutori de carte la noi pun o punctuație aproximativă în vorbire și una și mai aproximativă în scris. Lacuna este iritantă, dar nu gravă, căci ceea ce vor să exprime acești mijlocii e înțeles după mimică și după orientarea generală a scrisului, cînd e vorba de scris. Foarte simțită este însă lipsa atunci cînd ei au de exprimat idei complicate și sensuri subtile. Într-o astfel de situație, scrisul lor e catastrofal. E însă ceea ce se întîmplă cu actorii care depășesc mijlocia rolurilor de „țărani", „mahalagii", sau „oameni la fel și ei cu toți oamenii". Marii autori sunt redați fără nici o punctuație într-o confuzie expresivă, care din perversitate intelectuală le e atribuită tot lor.

Alt mod de a ignora problema este acela în care regizorii și profesorii nu cunosc paralelismul punctuației în scris și al punctuației vorbite.

Și punctuația vorbită se face prin pauze și coborîrea tonului. Deci, și structura și folosirea pauzelor nu e indiferentă, ci are legitatea ei. O pauză scurtă corespunde, esențial vorbind, cu o virgulă, deci, nu se pot face pauze oriunde și oricînd. A face pauză după orice cuvînt înseamnă a pune virgulă după orice vorbă. E însă cu neputință de înțeles o scrisoare caligrafiată cu

virgulă după fiecare cuvînt. E tot atît de cu neputință de înțeles un text strigat de pe scenă cu pauză după fiece cuvînt. Efectiv publicul nu înțelege nimc, deși aude tot și e convins, de aceea, că autorul nu știe ce spune, cînd, cu subtilitatea intelectuală cuvenită, ar trebui să tragă numai concluzia că actorul nu știe ce strigă dramatic de pe scenă. Mai ales, într-un mod ciudat tocmai criticii dramatici și specialiștii meseriei teatrale sunt lipsiți, în genere, de această subtilitate în discernămînt. Deși, avînd în vedere modul în care se recrutează acești critici și specialiști în genere, ar trebui să spunem : în mod logic tocmai etc. etc.

Actorii români, în genere, sunt însă inferiori chiar modului descris mai sus, căci ei nu numai că pun virgule după fiece cuvînt, ci pun virgulă după fiece silabă, după un obicei rămas, pare-se, din vremurile teatrului la grădinile de vară, cînd publicul sta la mese servit neîntrerupt de chelneri cu mititei și halbe cu guler, în timp ce actorii își debitau rolul pe scenă, extenuîndu-se să domine zgomotul de scaune, de tacîmuri și de tramvaie care treceau.

Din păcate, este însă o mare deosebire între piesele ușoare și digestive, care erau anume alese pentru grădină, și operele marelui repertoriu universal. O ignorează această deosebire și publicul, și actorii, și, în mod firesc, îndeosebi, criticii (nu mai repetăm formula „în genere", fiind de la sine înțeles că toți ceilalți fac așa, în afară de cetitor, personal, după cum e în firea românului, să considere lucrurile — în genere).

Lăsînd glumele de o parte, putem spune că, deși în mai mică măsură, mai toate teatrele din lume ignorează importanța substanțială a punctuației dramatice în teatru și deducem aceasta nu numai din confruntarea critică a dărilor de seamă, nu numai din absența evidentă a marilor creații (căci un bun Hamlet e excepțional în Europa și e numaidecît știut) — dar mai ales deducem aceasta și din lipsa unui capitol respectiv în numeroasele volume de specialitate pe care le-am cercetat în decursul anilor. Ceea ce e foarte grav pentru aceste volume de specialitate este că ele dau o importanță excesivă unor probleme de minimă importanță în teatru — dicțiunii și mimicii — și nu bănuiesc existența problemei fundamentale a punctuației dramatice. Putem încheia spunînd că, în orice caz, publicul mai ușor înțelege un scris necaligrafic, dar cu punctuație (citește : o vorbire fără frumoasă dicțiune, dar cu punctuație dramatică) decît un scris impecabil bătut la mașină, dar cu virgule și puncte după fiecare cuvînt, fără majuscule.

De aci, pînă la a goni vocile sonore de pe scenă nu mai e decît un pas — l-au și făcut regizorii de geniu, cîți sunt —, dar ar fi să pretindem prea mult publicului, actorilor și specialiștilor noștri. [17]

[ARTICOLE DE DELIMITARE TEOREТICĂ (1918-1957)]

ÎNTRE DRAMĂ ŞI ROMAN

Brunetière[1] a vorbit cu talentu-i precis pînă la simplificare, unit cu o vastă erudiţie literară, despre evoluţia genurilor.

Se părea că s-a spus ultimul cuvînt şi iată că prezentul pune noi probleme. Pentru că astăzi din lupta aprigă care se dă între dramă şi roman, acesta este mai totdeauna înfrînt.

S-au dus vremurile romanelor de larg cuprins, în care viaţa intra integral, poate chiar dinamizată în firele ei principale. Azi nu se mai scrie *Comedia umană*, nici *Adam Beyle*, nici *Istoria unei familii sub al doilea imperiu.*

Care e scriitorul care ar mai avea curajul să mai dea la iveală un nou *Război şi pace* în toată vasta lui întindere din ediţiile ruseşti ? Romanul de astăzi este schiţa psihologiei, e idilă în proză, teză de licenţă socială, dar nu mai e roman.

Romanul e pe cale să se stingă după cum s-au stins Epopeea (sora lui întru dimensiuni), Fabula şi Epigrama antică.

În schimb, li se substituie, cu o grabă neobosită, teatrul.

Chiar scriitori, care şi-au înmuiat la început aripile imaginaţiei în apele poeziei largi epice, se metamorfozează în dramaturgi.

La noi lucrurile sunt ca pretutindeni, cu singura deosebire că neavînd romancieri stocul de dramaturgi îl furnizează nuvela. Caton Theodorian, Brătescu-Voineşti etc. (Acum de curînd ni se anunţă din Iaşi că dl. Mihail Sadoveanu lucrează şi d-sa o dramă împreună cu Mihail Sorbul.)[2]

Care să fie cauza acestei zvîrcoliri de care se bucură romanul ? Căci în nici un caz nu poate fi vorba de un capriciu. Cauza e că teatrul rentează astăzi mai mult decît oricare gen literar.

Şi oricît ar protesta filistinismul burghezo-intelectual, banul e un determinant real — bun sau rău după cum îl fac oamenii —

al acţiunilor de astăzi, o raţiune suficientă în sensul strict al cuvîntului. Banul e un permis spre plăceri josnice, dar mai cu seamă spre regiunile libertăţii şi ale frumosului.

Mai e însă o cauză la care de fapt se reduce şi cea de mai sus. Pentru ce azi drama rentează mai mult decît romanul? Pentru că drama este astăzi factor social, ceea ce a fost şi mai înainte într-o măsură extrem de redusă şi ceea ce romanul n-a fost niciodată!

E loc de întîlnire, e loc de recreaţie în sensul fizic al cuvîntului, e bazar sentimental şi e bazar de obiecte de lux. Teatrul de astăzi este salonul larg în care ai surpriza montajului necunoscut al musafirilor serii. E expoziţie de toalete şi de femei frumoase.

Cine mai are astăzi răbdarea să citească un roman? Cine are, mai cu seamă, timpul să citească un roman? Fetele bătrîne, menajerele de la ţară, invalizii de război, elevii internaţi şi alte cîteva categorii de felul acestora!

Cine are astăzi timpul să scrie un roman, să observe meticulos, să urmărească probleme psihologice, să cerceteze sistemul.

Veacul electricităţii, aeroplanului şi automobilului nu mai are timp să scrie şi să citească romane.

K. Mill[3]

Scena,[4] anul II, nr. 296,
din 6 noiembrie 1918.

PUBLICUL ROMÂNESC ŞI TEATRUL

Marioara Ventura spunea cîndva unui artist că se teme mai mult de publicul românesc decît de cel franţuzesc, căci e mai pretenţios. Atîţi artişti străini, musafiri ai Capitalei, s-au simţit obligaţi să facă declaraţii analoage. S-ar putea ca să cuprindă aceste formule de atenţie — evident — numai nişte simple şi banale complimente uzuale atunci cînd te scoli de la masa unei cunoştinţe ospitaliere, şi cum rareori poţi şti dacă sticla frumos etichetată ascunde conţinut original sau contrafăcut, primeşti răspunsul — răspunzi la fel — şi îl pui în raftul valorilor familiei, la un loc cu autograful regelui Emanuel şi batista Eleonorei Duse. „Marele comedian Puncte, Puncte spunea despre noi că suntem oamenii cei mai deştepţi din Europa etc.“ (Vorbele marelui comedian Puncte, Puncte sunt valori circulate, ca obrazul Evei Lavalière[5] pe borcanul cremei Mignon.)

De fapt, sunt poate și oameni de bună-credință, care socot că avem un public ales de teatru, cu bun-simț și înțelegător și cult.

Experiența cu revistele, sălile pline de la Eforie, piesele de bulevard, primirea lui Ibsen și a teatrului zis de idei constituie un rechizitoriu cumplit împotriva aceluiași public.

Ceea ce poate digera într-o seară de revistă, ca platitudine și trivialitate, publicul românesc desfide poate comparația.

Nu-s poate clipe de mai amară filosofie și sarcasm pentru un intelectual rătăcit într-o sală de revistă, decît acelea petrecute într-un fotoliu izolat, cînd în jurul lui este o dezlănțuire furtunoasă de hohote de rîs care dau strălucire ochilor, dimensiuni gurii și salturi pîntecului pentru că actorul pe scenă a apărut descheiat la pantaloni sau pentru că actrița măsoară cu mîna proporții indecente.

O uitare de sine completă, o completă renunțare la demnitate și bun gust — un fel de comuniune întru animalitate dă unor anumite săli românești de spectacol înfățișarea petrecerilor duminicale de prin boschetele și aleile Cișmigiului.

Mărturisim că și nouă ne plac îndrăznelile, aluziile riscate chiar — acea continuă suscitare a simțurilor care la urma urmelor reprezintă cauza primă și ultimă a artei ; dar cu respectul formei, cu respectul acelui diafan înveliș ; oricît de transparent — dar numai transparent — care maschează instinctul și te împiedică să întrebi de W.C. atunci cînd ești în vizită.

Un om cu bun simț — un inamic al platitudinilor crase — nu e în definitiv un castrat, după cum au aerul a-i judeca anumiți oameni în cauză, pe cei care îngheață la spectacolele pe care le oferă cu stăruință publicului.

Departe de noi filistinismul — dar nimic nu poate explica, nici scuza, preferințele și atitudinea publicului nostru de revistă.

De fapt, după cîte știm noi, cei care disprețuiesc mai mult acest public sunt tocmai directorii de teatru și autorii de reviste — oricît de surprinzător ar părea.

Propune unui director de teatru o piesă de teatru, cu puține preocupări de formă și ai toate probabilitățile să ți se răspundă :

„Da, e frumos, e admirabil — mie personal îmi place foarte mult — dar publicului, de ! D-ta nu cunoști publicul nostru."

Și totuși acest public a aplaudat călduros *Azilul de noapte* [6] care nu e o piesă de bulevard, deosebește pe Ventura de Tănase, ascultă la festivaluri poezii de Verlaine și umple pînă la ultimul loc — arhipline — sălile de concert ale lui Enescu.

Același public. Și acest lucru parcă ar fi mai mult decît o chestiune de artă și totuși mai puțin decît o enigmă sociologică.

Scena, anul II, nr. 301, din 11 noiembrie 1918.

K. Mill

PATRIOTISM ȘI ARTĂ

Patriotism este iubire de patrie.

Adică este un cuvînt care are atît conținut sentimental cîtă șampanie veritabilă este într-o butelie originală și vice-versa.

În ultimă analiză vorba e o sticlă, frumos colorată, cu etichetă sonoră... dar sticlă. Valoarea ei stă în lichidul din lăuntru.

Și sunt sute de cuvinte, cuvinte mari, strălucitoare, care trec neînțelese din gură în gură, ca un obiect strălucitor și rar din mînă în mînă. Un volum mare sau mic pe care fiecare îl umple cu ce poate. Și fiecare socotește conținutul propriu sigur de valoare ; pentru că vorba e un flacon ermetic și etern închis.

A da ! este și aici un sistem de paralele. Eternul dualism : spirit și materie. S-ar putea evalua conținutul spiritual al unui cuvînt după cantitatea și calitatea de energie activă pe care o poate pune în mișcare. Fapta este reversul medaliei al cărei avers îl formează eticheta. Dar și aici neînțelegerile par mari. Deci tot ce poate folosi patriei, tot ce poate lărgi patriotismul ei material și moral, e acțiune patriotică. Se pare că această concepție, ca orice concepție de înaltă cultură, a parcurs un drum penibil și complicat pînă să iasă la lumină... și parcurge parcă și mai penibil drumul invers, dibuie în acțiunea ei de reversibilitate asupra maselor largi.

Mai trebuie încă argumente de ordin istoric. Trebuie să aduci probe, de pildă, trebuie să demonstrezi că *Faust* al lui Goethe a contribuit la renumele german mai mult și mai etern decît zece bătălii cîștigate. Că din gloria de odinioară a Spaniei a rămas *Don Quijote* al chimistului Cervantes... Că în cumpăna civilizației, capodoperele elene cîntăresc mai mult decît vitejia incontestabilă a hunilor etc.

Trebuie să mai dovedești și astăzi... că neamul polon a impus omenirii mai mult prin gloria lui Sienkiewicz și a lui Mickiewicz decît prin isprăvile șleahtei leșești.

Că Germania se avîntă în complexul vieții mondiale prin Kant, Fichte, Shelling, Hegel, Kleist, prin Th. Körner [7] și tot „Aufklärung"-ul și cade prin Ludendorff [8] și Kaiserul Wilhelm II. [9]

Și chiar atunci cînd acest principiu se pune, mulțimea cea mare ezită, se rătăcește în ecuațiile necesare. Un popor trăiește prin capacitatea lui culturală, prin evesiunea tuturor elementelor lui, prin conștiința și adîncul simțămînt al acestei evesiuni și cade prin deraierile de la acest principiu.

Pentru noi românii lucrul acesta este de o însemnătate capitală. L-a subliniat într-un remarcabil și original articol, apărut pe vremuri în *Flacăra* [10], fostul ministru Duca. [11] Trebuie să fim o

națiune de cultură, un far al orientului, și nu o națiune de violență, nu o mină gata totdeauna să explodeze.

Consecvent acestui principiu, fostul ministru a dispus ca anumite elemente ale armatei, necesare vieții noastre culturale, să fie deturnate de la scopuri militare și întrebuințate aiurea.

Principalii noștri artiști, oameni de litere și de știință au fost sustrași frontului.

Mai mult.

S-a dispus ca o parte din aceștia să rămînă în teritoriul ocupat.

Rezultatul s-a văzut. Cei rămași aici au făcut ca în zilele de restriște pentru neam să se audă în București pe o scenă Limba Românească. (Vorbim de artiștii dramatici.) Au întreținut aici scîntei de viață națională.

Și lucrul acesta trebuie înțeles, trebuie subliniat și niciodată uitat.

Scena, anul II, nr. 310,
din 7 noiembrie 1918.

PAUL GUSTY

Artiștii Teatrului Național vor sărbători pe dl. Paul Gusty, director de scenă al lor, cu prilejul împlinirii a patruzeci de ani de muncă în serviciul teatrului românesc. Poate cîteva gazete, care nu vor fi uitat data anunțată și cîțiva autori dramatici cărora d-sa le-a oferit cîndva sprijin vor sublinia, încă, nota de festivitate a acestei aniversări. Restul publicului însă nu va înțelege, decît foarte vag, că actorii teatrului vor sărbători pe unul dintre ai lor care a îmbătrînit. Căci procedurile gloriei sunt ciudate și comică e preferința publicului de a decreta merite și răsplătiri în artă.

Timp de aproape patruzeci de ani, exact se pare patruzeci și cinci, numele lui Paul Gusty nu a trecut dincolo de magaziile de recuzită ale scenei, cu nimic mai mult decît numele coaforului, al celui care dezlănțuie trăsnetele, al casierului. Întîmplător, iată că vine un regizor străin [12], dintr-o țară cunoscută pentru disciplina ei în toate domeniile. Prin urmare numele lui e tipărit gros de tot de-a latul afișului, nemăsurat mai mare decît al actorilor și al autorilor bineînțeles. Ziarele îi anunță stăruitor și zgomotos sosirea, iar articolele cronicarilor vorbesc despre persoana lui mai mult decît despre interpreți, piesă și cei care au creat-o.

Atunci ai noştri îşi aduc aminte toţi că avem şi noi un regizor. Şi de atunci dacă publicul nu-l cheamă la rampă, în schimb a început să-i apară numele în dările de seamă.

Căci se pare că superficialitatea noastră este incurabilă şi dezolant de generală. Dincolo de aspect pătrundem greu şi revenim de acolo fără să pricepem nimic. În politică, în viaţa socială, în artă. Putem de pildă să scriem simplu, azi, că Paul Gusty este unul dintre cei mai mari animatori de ficţiuni pe care i-a avut arta românească, fără să surprindem pe nimeni ?

Dacă arta regizorului se reduce la un reflector electric, la trei draperii, o cravată şi un scaun strîmb sau la a deforma textul ca să aibă efect reflectorul electric, draperiile şi scaunul, fără îndoială că Paul Gusty e un mediocru regizor.

Dar dacă arta regizorului este arta de a însufleţi un text, de a dinamiza o replică, de a găsi, cu mijloace bănuite, un sens subteran, de a organiza o lume, din indicaţii cu litere mici în paranteză, atunci Paul Gusty e unul din marii artişti pe care i-am avut.

Am aflat aceasta îndeosebi, şi e una din puţinele bucurii pe care mi le-a adus reprezentarea *Sufletelor tari*, cu ocazia repetiţiilor din anul trecut.

Cînd directorul m-a anunţat că a dat piesa mea în grija d-lui Paul Gusty nu mi-am putut stăpîni neliniştea. Ştiam că între începuturile în teatru ale celui cu care aveam să lucrez şi ale mele era aproape o jumătate de veac îndepărtare. Cu cîţiva ani înainte, a trebuit să renunţ de a-mi mai vedea pe scenă *Jocul Ielelor*, din cauza unor neînţelegeri pe chestiuni de interpretare şi ajunsesem la convingerea hotărîtă că între o generaţie şi alta sunt graniţe de neînlăturat, graniţe de educaţie, de prejudecăţi, de temperament şi psihologie.

Mi-am exprimat temerile pretutindeni. E adevărat însă că n-au lipsit asigurările cele mai frumoase ale unor prieteni a căror cunoaştere în această privinţă abia mai tîrziu am putut-o aprecia.

De la prima repetiţie regizorul meu m-a uimit. Şi nici azi nu pricep, decît cu multă greutate, cum poate păstra un om la 65 de ani atîta frăgezime în senzaţie, atîta fineţe în analiză şi atîta tinereţe în simţire şi gîndire. Era cu atît mai mare nedumerirea mea cu cît anumite excese de violenţă, alternate cu o reală blazare în acelaşi timp, nu i le-a putut tăgădui niciodată nimeni.

Fără îndoială că Paul Gusty e, în înţelesul superior al cuvîntului, un mare nerealizat. E aici toată tragedia regizorului, în genere. E un om care exprimă gîndirea altuia, cu glasuri şi gesturi care nu sunt ale lui, pe care nu le poate mînui decît teoretic. Strîns între limita autorului şi, mai ales, posibilităţile pe care le

oferă actorii el trebuie să se sustragă la timp, sau să deraieze în ceva anex artei.

Am înţeles că Paul Gusty, din motive care la urma urmelor s-ar putea aduna laolaltă — şi sociale şi psihologice — ca să dea o explicaţie, nu s-a realizat întreg. În artă faci ceva întreg sau nimic. Cu cîrpeli nu poţi realiza o viziune şi la urmă te doboară dezgustul. E poate aici una din cauzele pentru care acest mare regizor neglijează puţin progresele de detaliu pe care le-a făcut regia scenică în ultimul timp. Căci în ceea ce priveşte literatura dramatică în general, priceperea lui e copleşitoare. În foaierul din spatele scenei l-am ascultat o seară întreagă, vorbindu-mi despre teatru cu o bogăţie de nuanţe şi cu o siguranţă de mişcare care îmi produceau impresia unei descoperiri. Mi-a analizat 5—6 piese de Ibsen, şi mai apoi de dl. Kaiser şi Hasenclever cu o înţelegere atît de largă şi cu atîta tinereţe încît s-a năruit şi ultima rezervă de îndoială pe care o mai aveam. Şi iată, dacă rîndurile acestea vor prinde sensul unui omagiu, aş vrea ca el să fie mai cu seamă al tinereţii mele pentru o bătrîneţe atît de tînără.

De altminteri, într-unul din articolaşele sale, Alexandru Davila remarca cu o autoritate necontestată că, tot ca şi Caragiale, Paul Gusty are marele dar de a explica actorilor o piesă şi o replică. Cum am spus, capacitatea aceasta de înţelegere şi amănunţire e surprinzătoare. E ştiut că punerea în scenă a unei piese e prilej de multă cheltuială de nervi şi mare bătaie de cap. Un gînd ricoşează de la autor la regizor şi de acolo la actor pînă să-şi găsească expresia justă. Lucrul se realizează cu greutate şi răbdarea omului e în general mare. Mi-aduc aminte totuşi de unele bucurii intime ale repetiţiilor. Din fotolii cufundate în întunericul sălii, urmăream jocul actorilor în lumina palidă a rampelor. Din cînd în cînd, nuanţe şi sensuri apăreau schimbate. Tresăream, dar în aceeaşi clipă, din umbra grea, întîlneam sclipind, privirea prevenitoare a d-lui Gusty. Nu mai interveneam, mulţumit, căci era atît de înţelegătoare această privire, încît realizarea gîndului meu mi se părea deplină în sufletul regizorului.

Actori şi autori îl vor sărbători astăzi. E o poliţă şi o vor plăti toţi, cu o grabnică plăcere. Căci între scena încărcată de teancuri şi decoruri, şi curtea atelierelor, Paul Gusty a găsit forţa să muncească patruzeci de ani necunoscut pentru faima celor ale căror nume zboară în serile de spectacole printre aplauzele publicului şi pentru cei al căror renume intră de atîtea ori în istoria literară. [13]

Rampa, anul VI, nr. 1463,
din 15 septembrie 1922.

SCHIMBAREA DE LA DIRECŢIA TEATRULUI NAŢIONAL. AUTORI ROMÂNI. AUTORI STRĂINI. SOCIET. AUTORILOR DRAMATICI

Prin demisiunea d-lui Mavrodi, direcţia Teatrului Naţional din Bucureşti rămîne vacantă. Acum, cînd scriem rîndurile acestea nu se ştie numele viitorului director. Avem cu atît mai mult libertatea să facem cîteva observaţii asupra menirii Teatrului Naţional, observaţii care nu vor avea fără îndoială cusurul de a fi bănuite că vizează persoanele.

Plecăm de la considerarea că statul român crede în necesitatea inexorabilă a unei culturi naţionale, şi, dacă ne amintim bine, acum cîţiva ani chiar în coloanele *Flăcării*, d. I. G. Duca susţinea într-un luminos articol că menirea noastră ca popor mic nu poate fi decît culturală şi că toate ambiţiile, toate sforţările noastre, trebuie canalizate spre un „imperialism cultural" ca să zicem aşa. Mai exact, cred că dacă va fi nevoie să rîvnim la o supremaţie, această supremaţie nu poate fi decît culturală. Că, într-un viitor îndepărtat, visăm pentru neamul nostru un loc în istoria omenirii, aşa cum cîteva mici popoare şi l-au fixat pe al lor, mai temeinic decît atîtea împărăţii. În fruntea tuturor, strălucind neamul grec.

Pe calea aceasta, negreşit că am făcut prea puţin. Şi statul şi-a făcut încă mai puţin datoria. A creat o industrie printr-un strict protectorat vamal, care ne-a făcut să plătim zahărul de două ori mai scump ca la Rusciuk, a protejat cuiele, talpa şi hîrtia maculatură. A creat o mare finanţă care se declară gata să ia în exploatare bogăţiile ţării întregi. Pentru artă nu a dat decît printre picăţele. Mici bacşişuri pentru unii scriitori, cîteva locuri în ospiciu pentru acei creatori de artă care şi-au rătăcit calea sufletului şi multe încurajări pentru cei morţi. Aşa se face că în ţara românească un volum muncit în cîţiva ani se plăteşte cu două perechi de ghete şi o piesă, cu un rînd de haine fără vestă.

Pentru arta dramatică, s-a făcut totuşi mai mult. Cineva a avut ideea extraordinară a unui timbru pe spectacolele celelalte, care iau îndeobşte arta ca pretext pentru alt soi de exhibiţii, ca să se sprijine arta adevărată, arta greu de realizat. Alături de cîteva subvenţii, care în vreme de pace contau.

Rezultatul a fost că ţara românească are astăzi cîteva zeci de actori, care trăiesc viaţă de mari seniori, numai unii dintre ei fiind şi seniori ai artei. Actorii români, în nici un caz, nu se pot văita de lipsă de sprijin, nu numai din partea statului, dar chiar a publicului.

Aproape patrusprezece milioane de lei anual constituie ajutorul publicului (prin taxa timbrului) pentru Teatrul Național. La aceasta se adaugă și rețeta, bineînțeles, singura pe care teatrele particulare, în paranteză fie zis, contează.

Dar cu acestea nu suntem decît în prealabilul marii probleme culturale. Actorul nu e un scop în cultură, e un simplu mijloc. Un mijloc la îndemîna autorilor care ei creează opere durabile, cu valabilitate internațională și pentru toate timpurile. Dacă teatrul englezesc a trăit, a fost aceasta prin Shakespeare, nu prin actorii timpului său. Și Racine, și Corneille, și Voltaire, ei au creat marea tradiție clasică franceză. Interpreții lor n-au fost decît... interpreți, cîteodată mai buni, de cele mai multe ori mai răi. Uneori cu deosebire folositori, alteori de-a dreptul dăunători.

Teatrul Național înseamnă opere dramatice naționale.

E bine să se știe, să se repete aceasta acum cînd un nou director va lua conducerea acestui mare institut de cultură românească.

Dar să vedem, din punct de vedere practic, ce are de făcut acest teatru.

Menirea lui era să creeze mai întîi o falangă de actori, actorul fiind necesitatea imediată a unui teatru, într-o vreme cînd totul trebuie creat. O perioadă de tranziție avea să fie consacrată prin urmare formării unui grup de actori români. Putem socoti ca încheiată această perioadă care a durat aproape cincizeci de ani. Avem astăzi un mare număr de actori — mai ales în comedie — de calitate superioară și cu mijloace mari. Acest corp actoricesc va evolua de aci înainte după legile selecției artistice. Va fi totdeauna însă necesară o direcție sigură și în această privință pentru ca actorii români să progreseze neîncetat.

Începe de aci înainte însă o nouă perioadă. Aceea de încurajare a literaturii românești în general, rămînînd ca, după ce dramaturgia românească va însemna un serios capital „clasic", prima scenă românească să rămîie rezervată lui Caragiale și celor de talia lui, pentru ceilalți făcîndu-se un al doilea teatru. E lămurit deci că azi se vor încuraja autori români, mai ales cei în viață, care au luptat cu greutăți, cu care cele pe care le întîmpină autorii marilor națiuni nici nu se pot compara. „Vai de autorii mari care scriu în limba unui popor mic. Ei niciodată nu vor putea fi cunoscuți dincolo de granițele mici ale neamului lor, în adevărata lor valoare" scria o revistă franceză.

Traducerile îndeobște se fac greu, și nici nu sunt toate operele traductibile. Așa se face că opera uimitoare a lui Caragiale, de pildă, niciodată nu va cunoaște numărul de spectatori pe cari îl află, un an după premieră, o plată comedie de Alfred Capus [14]. Nici nu va fi comentată, nici nu va fi înțeleasă de marea masă

a omenirii oricît geniu va cuprinde. Cazul lui Ibsen e un caz aparte, cum poate vor mai fi vreo cîteva.

Aceasta e deci cea dintîi piedică. Destinul a patruzeci de reprezentații, o sută de reprezentații în zece ani, pe scena Teatrului Național din București, atunci cînd ultimul autor parizian care a avut un mic succes, într-un teatru de bulevard, trece, în cursul aceluiași an, frontierele.

Dar pînă la succes? Greutatea de a fi jucat. Imensa greutate de a fi jucat.

Întîi autorii români au la dispoziție un singur teatru. Pînă să vie rîndul unui autor ca să fie jucat, trebuie — după ce a trecut cele 9 vămi ale comitetelor, directorilor — să aștepte mult și bine. Mai ales debutanții. Căci azi nu putem debuta mai mult de doi autori pe an.

Dintre cei jucați — se mai prezintă — de pildă anul acesta — operele a încă doi. Adică patru piese originale noi românești pe an. Pe cînd, în aceeași perioadă de timp, în Germania se joacă cîteva sute, și la Paris numai, peste o sută de piese.

Cîte rămîn din cele cîteva sute de piese originale nemțești, jucate în fiecare an, cîte din cele peste o sută franțuzești? Și cîte ar putea spori capitalul cultural dintre cele patru ale noastre. Pentru că arta înainte de toate este experiență, încercare și, vai, de atîtea ori, noroc. Și se găsesc totuși „critici“ mărginiți care să „dea alarma“ dacă se întîmplă să cadă la rînd cîteva piese românești.

E deci o absolută necesitate să se sporească numărul pieselor originale jucate în cursul unei stagiuni. Mai ales că nimic nu se opune la aceasta. Nu e numai acea considerabilă subvențiune un ajutor, dar s-a dovedit că majoritatea pieselor originale aduc rețete tot atît de frumoase ca operele streine. E limpede că operele care nu sunt clasice sau de o valoare *artistică* unanim recunoscută n-au drept la subvenția statului român. Și ne gîndim la atîtea *Taifunuri* și tot atîtea *Scampolo* [15], care n-aveau nici un Dumnezeu pe cea dintîi scenă *națională*.

În afară de aceasta autorii originali mai luptă firește cu neîncrederea publicului și a ... actorilor, a regizorului, a directorului, și asta contează enorm. Adevărate lupte au loc în jurul unui text și e o fericire cînd mașinistul nu prezintă pretențiile lui la modificări.

Trebuie menționate și dificultățile de a găsi actori necesari, la noi unde stocul de actori e mai redus ca aiurea. Ca să fiu mai lămurit: Să admitem că Teatrul Național are nevoie să joace *Hamlet* și nu are să zicem pe d. Demetriade. Sau se renunță la spectacol și nimeni nu se prăpădește că nu s-a jucat *Hamlet* — sau se joacă cu altul și ... cade. Admiteți că un autor român are nevoie de un actor anume pentru piesa lui. Sau va

renunța la spectacol sau va fi jucat și trîntit. Dar dacă o piesă clasică are insucces în spectacol, actorii sunt firește de vină, dacă una românească nu izbutește e de vină autorul.

Mai ales că sunt critici penibil de ridiculi, care își închipuie că pot judeca o piesă, trecută prin mijloacele actorilor, ascultată fără chef, valorificată de regie.

Cînd s-a jucat *Rața sălbatică*, majoritatea criticilor în frunte cu Sarcey [16] au declarat numai că nu pricep piesa (gloria lui Ibsen era deja stabilită). A, de ar fi fost a unui debutant și încă la noi.

Dacă mai adăugăm la toate acestea că autorii români sunt în genere jucați la sfîrșitul stagiunii, adică în vară — toată lumea fiind de acord ca și noi, că nu avem primăvară propriu-zis — cînd căldurile, plictiseala, frumusețea serilor îmbălsămate fac ca numai maniacii să se închidă într-o sală de spectacol.

Iată atîtea și atîtea greutăți pe care le întîmpină autorii dramatici români, creatorii teatrului românesc. E o fericire că nu e nevoie de un nou apel la sprijinul statului.

E nevoie numai ca directorul Teatrului Național să fie un iubitor al culturii românești, un om deasupra „culiselor" care să știe ce vrea.

Cu mijloacele pe care le are la îndemînă, ar putea duce astăzi teatrul românesc la o strălucire necunoscută, unică.

Constituirea *Societății Autorilor Dramatici Români* [17], în pragul acestei noi epoci, nu poate fi decît de bun augur. Solidari în numele culturii românești, ea va fi un serios sprijin pentru directorul Teatrului Național. Cum ni se anunță acum o nouă lege a teatrelor, nu ne îndoim că și la baza ei vor sta acele principii, menite să ușureze crearea dramaturgiei originale. Un director de teatru și o lege a teatrelor care nu sunt pătrunși de ideea unei meniri superioare naționale a acestei instituții de stat nu numai că înseamnă o plicticoasă pierdere de timp și hîrtie și bani, dar constituie un adevărat atentat la viața noastră culturală [18].

Flacăra, anul VIII, nr. 8,
23 februarie 1923.

TEATRELE DE PRETUTINDENI ȘI ÎNDEOSEBI DIN PROVINCIE

Se proiectează cu multă enervare un „Teatru de Vest". Așadar unul în plus după cele din Iași, Cluj, Craiova, Chișinău și Brăila. Teoretic nu mai încape îndoială că aceste instituții sunt cu deosebire necesare. Sunt menite — aci toate memoriile care cer

fonduri cîntă la fel — să fie adevărate pepiniere de artă, în care cuvîntul frumos, simțirea aleasă și gîndul complex să fie cu grijă și devotament cultivate pentru răspîndirea culturii și întărirea prestigiului românesc.

De fapt, cel puțin pînă acum, cea mai mare parte dintre întreprinderile de soiul acesta nu au avut alt rost decît să justifice o risipă a banului public, ban care ar putea fi mult mai bine întrebuințat — firește tot în sprijinul artei — într-un mod cel puțin mai inteligent. *

Fiecare trupă din cele înșirate mai sus necesită milioane din bugetul Ministerului Artelor și toate la un loc înregistrează un important capitol în contabilitatea acestui resort. Fără să mai vorbim bineînțeles de alte milioane risipite cu tot soiul de turneuri de propagandă unele mai puțin serioase decît altele.

Iar rezultatele sunt penibil de mediocre : săli goale pretutindeni. Unele dintre trupe neputînd chiar să dea minimum de reprezentații la care sunt obligate.

Cauzele acestei stări de lucruri nu sunt chiar atît de greu de găsit. Mai întîi aproape nici unul dintre cei însărcinați cu conducerea teatrelor din provincie nu se ridică, în ceea ce privește arta dramatică, peste mediocra pricepere a clasicului director de trupă de provincie. Totul se mărginește la o maimuțăreală a repertoriului bucureștean, făcută cu elementele pe care întîmplări streine de criteriile artistice le-au naufragiat prin urbele de provincie. Pentru că la București se joacă *Hamlet* sau *Vlaicu Vodă* cu Demetriade în rolul titular, d. Zaharia Bîrsan va juca și d-sa — cu seninătate — același rol pentru clujeni. Și firește clujenii cască, în cazul cînd au avut nefericita inspirație să-și petreacă o seară plictisitoare la teatru.

Pe de altă parte, pînă acum — și aci e vina cea mai mare — a lipsit o concepție precisă despre teatrul de provincie chiar acolo unde ea trebuia neapărat presupusă : în conducerea centrală. Direcția generală a teatrelor a fost mult timp o ficțiune pentru că titularul se mărginea să fie numai directorul Teatrului Național din București. A fost o idee bună cooptarea acestor conduceri, și o și mai bună idee a avut d. Valjean [19], care s-a dovedit pînă acum a fi un temeinic cunoscător al problemelor teatrului românesc, cedînd direcția Teatrului Național, ca să se poată ocupa mai îndeaproape de cele din provincie. Poate că d-sa va aduce o înțelegere,

* Articolul e din 1925. În 1935, Teatrele Naționale din Craiova, Cernăuți și Chișinău au fost desființate după ce au mai consumat în 10 ani cam 100 de milioane lei (numai acestea trei), bani care ar fi putut regenera poate arta românească. Sfatul nostru, pur „fenomen" (intelectual), echivala deci cu 100 de milioane, bani pozitivi, care nu s-ar fi risipit, într-o altă ordine, cea noocrată. (Notă din 1936.)

adecvată scopului lor, acestor teatre, o înțelegere unitară, de la care să se inspire orice activitate în acest sens.

Căci una e cea dintîi scenă românească, aceea din Capitală, cu menirea ei de a da o chintesență a geniului românesc, de a fi o instituție pentru cultivarea marei tradiții și pentru educarea fruntașilor teatrului românesc și alta e o scenă de provincie, cu elemente de a doua, a treia mînă, cu un public redus, în imposibilitatea de a studia serios o piesă (care nu ține afișul decît 4—5 seri). Arta e artă adevărată sau nimic, dacă nu o penibilă parodie. Dar în marginile acestei note se pot face firește lucruri minunate.

Se poate accentua caracterul social al teatrului în sensul că dă ocazia, în centrele de dincolo de vechile hotare, unor manifestațiuni de viață românească, se poate forma o vastă pepinieră de actori, care înainte de a veni să înfrunte consacrarea Bucureștilor ar putea face o frumoasă experiență teatrală. Și, bineînțeles, că un regizor priceput poate găsi, în repertoriul de pretutindeni, opere pozitive pentru mijloacele de care dispune, cu roluri pe măsura actorilor pe care îi are în trupă. Un tablou autentic al unui maestru e infinit mai prețios, chiar atunci cînd nu e mai mare decît o pagină de caiet, decît o cromolitografie de un metru pătrat. Un spectacol îngrijit pus la punct ca regie, în care actorii se pot identifica rolurilor lor, poate atrage publicul mult mai mult decît *Hamlet* jucat maltratat de cine știe ce cabotin de provincie. Căci trebuie să intre odată în mintea tuturor că o operă clasică, prost interpretată, nu are comun cu originalul decît titlul.

De altminteri, experiența asta o fac și cei din București de atîtea ori. Cîte piese, care au obținut succes aiurea — și, dintre piesele streine nu se joacă anume decît cele care au obținut într-alte părți succese răsunătoare — nu cad lamentabil la noi, numai din cauza interpretării insuficiente, căci opera în sine a trecut de încercarea focului. În privința asta nici o îndoială nu mai e cu putință. Și e vorba nu numai de valoarea interpreților, ci și de o potrivire a mijloacelor fizice și sufletești. Iată de pildă *Hamlet* pe scena Teatrului Național. Jucat de Demetriade e un personaj viu, adînc omenesc, prinț în clipele de violență ca și în cele de deprimare, un chinuit care nu poate cunoaște adevărul, care nu se poate hotărî. Același personaj jucat de Nottara devine greoi și absurd. Piesa întreagă devine peltea ininteligibilă, macabră, mediocră. Publicul simte asta. E destul ca Teatrul Național să anunțe *Hamlet* cu Demetriade pentru ca seara să nu mai găsești loc. Cu Nottara în rolul titular cască fotoliile plictisite. În schimb ce culmi de artă atinge același Nottara în *Oedip rege*, în *Viforul*, în *Apus de soare*.

Sunt acestea cîteva puncte care ar putea sluji poate celor care poartă răspunderea organizării teatrelor de pretutindeni.

Cuvîntul liber, seria II, anul I, nr. 30, 16 august 1924.

TEATRELE NOASTRE ÎN ANUL CARE VINE

Înainte de începerea luptei, ca să zicem așa, șefii de armate fac rapoarte și lansează parole.

Numai că, după un vechi obicei la noi, ceea ce se anunță afară cu surle și tobe nu se realizează înăuntru. Se pare că e oarecum ușor să faci o listă de piesele care au avut succes sau despre care ai auzit că sunt bune, dar e infinit mai greu să oferi un adevărat spectacol de artă.

Iată de ce acum, înainte de începerea stagiunii care vine, nu ni se pare de prisos o cercetare a situației în care se găsește azi teatrul la noi. O cercetare a mijloacelor de care dispune în actori, în regizori, întovărășită de un examen al concepției artistice a conducătorilor de teatru și a gustului publicului de-acum.

Dar mai întîi în legătură cu publicul. Se trîmbițează de către directorii administrativi că teatrele noastre sunt cele mai ieftine din lume. Credem că punem lucrurile la punct arătînd că orice „scumpete“ e-un termen relativ, că un stal la noi costă, oricum, leafa unui funcționar pe-o zi. Că bietul om, dacă ține totuși să vadă teatru împreună cu nevasta și cei doi copii, trebuie să nu mănînce o săptămînă.

*

Și acum să trecem la repertoriu. În afară de cel al teatrului de stat, celelalte sunt alcătuite jumătate ca să epateze cercurile intelectuale și jumătate avîndu-se în vedere mijloacele de care dispune fiecare companie de actori.

Se va juca *Danton* la Regina Maria pentru că e un rol care convine d-lui Storin, *Fracul* la Teatrul Mic pentru că oferă un rol directorului său.

Se părea că acesta e un obicei părăsit, și mulți se bucurau că au trecut timpurile cînd un actor juca *Moartea civilă*, de pildă, pentru că oferă un rol principal, cunoscut ca atare.

Nu împărtășim prea mult această bucurie. Socotim încă mai *imediat* necesar, într-un spectacol, actorul decît drama. Piese proaste, jucate însă bine, au dat adesea spectacole frumoase (firește piesele superioare, superior jucate sunt o adevărată bucurie

artistică), dar piese bune jucate prost n-au furnizat niciodată decît lamentabile exhibiții.

Trebuie să insistăm mereu, să revenim necontenit asupra acestui adevăr care ni se pare fundamental în teatru. Căci e un adevăr de care se pare că nu toată lumea e convinsă.

Ni s-a reproșat — e drept prietenește, anul trecut — faptul că la spectacolele noi, adică atunci cînd era vorba de o piesă nouă, făceam rezerve în privința textului, a structurii piesei, arătînd că nu ne socotim îndreptățiți să condamnăm sau să lăudăm o piesă după ceea ce oferă actorii. E bine să amintim vechea glumă franțuzească despre piese, public și autori :

„O piesă de teatru cuprinde în ea, de fapt, trei piese : piesa pe care a scris-o autorul, piesa pe care o joacă actorii și piesa pe care publicul crede că a scris-o autorul."

Să ne gîndim nu numai la calitățile fizice ale interpretului care trebuie să fie neapărat adecvate rolului (*Hamlet* nu poate fi jucat de un actor bătrîn oricît de genial ar fi el, *Regele Lear* nu poate fi interpretat de un copilandru abia ieșit din școală, chiar dacă ar fi cel mai mare actor pe care l-a avut vreodată omenirea — căci jignește ochiul, e fals, dă impresia, în cel mai fericit caz, de virtuozitate).

Un romancier tot cheltuiește cerneală pe zece-cincisprezece pagini, tot vorbind mereu de frumusețea eroinei sale. Adesea fără să convingă. Actrița frumoasă a intrat numai în scenă și a învins. Dacă patru bărbați se ceartă, se bat, se taie în bucăți pe scenă — totul din cauza unei femei, pe care o iubește și publicul din sală, nu ni se pare decît firesc acest lucru, așa cum pare firesc de două mii și ceva de ani un război de 9 ani pentru Elena „cea mai frumoasă femeie din cîte au fost".

În schimb, e falsă, e absurdă, e ridicolă o luptă între bărbați pentru a cîștiga o femeie pe care autorul a presupus-o incomparabilă și care în lumina rampei apare întruchipată într-o lamentabilă cucoană proastă și urîtă.

Ce te mai miri că piesa cade.

Dar cum spuneam, textul însuși, determinat de condițiile fizice ale actorilor, e uneori maltratat. Alterîndu-se astfel sensul unei scene devine imposibil adesea deznodămîntul. Toți suntem de acord că un erou din piesă slab, nervos și detracat se poate sinucide, dar e greu să mai admitem lucrul acesta cînd rolul e interpretat de un actor jovial ca figură cu voce sănătoasă și solid în spete, oricîtă osteneală și-o da el să facă pe leșinatul.

Iată de ce ni se pare destul de firesc ca actorii să-și aleagă piesele, ținînd seama și de mijloacele de care ei dispun.

La rîndul lui, publicul va reține și el actorii care și-au putut permite luxul să aleagă piese de calitate superioară.

În această privință se pare că e un unanim acord între public, presă și cercurile literare. Nu mai plac actorii și actrițele care se pricepeau să joace numai „comedii de salon". Nici unul dintre teatre nu mai anunță piese de Bataille sau Bernstein.

Odată cu acest lucru cade și regia în care excela o directoare de teatru de la noi [20], acea regie inaugurată de Antoine la Teatrul Liber. Nu mai pare un merit extraordinar pentru cei din sală ca un actor să se îmbrace după ultima modă, să cunoască bunele maniere în scenă și să știe să stea lungit într-o bergeră cu distincție. Venită după o epocă în care teatrul nostru abundă de actori mari, dar să mărturisim sincer, cu actori care în ordinea socială procedau în general cam ca tînărul care anul trecut a spus „sărut mîna" d-lui Ionel Brătianu [21], regia lui Al. Davila [22], care frecventa cercurile palatului, continuată de o femeie frumoasă cu nume princiar, a izbutit să stabilească anumite canoane ale eleganței superioare pe scenă.

Exterioară. Căci în fond niciodată eleganța adevărată n-a fost mai absentă decît în aceste canoane poncife.

*

Nu rămîne decît o întoarcere spre vechiul repertoriu, sau încercarea unuia nou, oferit de „moda" actuală. Din amîndouă categoriile întîlnim în programele teatrelor noastre. Shakespeare, Molière, Alexandru Dumas se găsesc în listele anunțate alături de Jules Romains [23] și Mazeaud [24], Alfred Savoir [25].

Chiar atunci cînd se îndreaptă spre vechiul repertoriu, se încearcă ieșirea prin punerea în scenă, așa cum s-a făcut anul trecut cu *Shylock* [26] sau cu *Hamlet* [27] la Teatrul Regina Maria.

În lumina acestor considerații, firește se poate încerca o vagă profetizare a viitoarei stagiuni.

*

Teatrul Mic își bazează repertoriul pe trei actori principali, fără concursul vreunui regizor specialist. Vom avea deci comedii în care d. I. Iancovescu și d-nele Elvira Popescu (dacă se va întoarce) și Dorina Heller vor avea primele roluri, în genul obicinuit. Cel mai mare succes va fi probabil într-o comedie de Alfred Savoir (adică în cazul cel mai bun un succes ca în *A opta noapte a lui Barbă Albastră* sau în *Triunghiul* lui Verneuil) și credem cu delicioasa *La grande Duchesse et le garçon d'étage* — dacă se va găsi, bineînțeles, o bună ducesă Xenia. O altă surpriză ar putea veni de la actorii și actrițele angajați cu reprezentația.

Teatrul Regina Maria se prezintă cu o trupă sporită. S-au alăturat d-nei și d-lor Bulandra și Maximilian, d-nii Storin și

Manolescu. Ultimul nu va apare decît către sfîrşitul stagiunei. Rămîne de văzut dacă *Patria* lui Sardou, cu care încep, are să poată constitui un succes. Noi îl vedem mai curînd acest succes în *Danton* care şi-ar găsi în d. Storin un formidabil interpret. (Nu ne-ar mira însă să-l vedem şi pe d. Bulandra interpretîndu-l.) *Kean* are să se resimtă de influenţa cinematografului. Căci piesa este incontestabil inferioară filmului. Ar putea fi salvată numai dacă dl. Bulandra va fi cîştigat un joc mai uman, mai sobru, mai interior. Domnul Maximilian în *Mizantropul* va putea face o adevărată surpriză. Din repertoriul rusesc nu credem să se poată obţine vreun real succes din cauza insuficienţei interpreţilor pe care îi poate oferi compania.

Regizorul teatrului va fi mai mult d. Soare, dar care nu se va putea obţine fără o trupă completă.

La *Teatrul Naţional* în alcătuirea repertoriului s-a ţinut seama oarecum şi de ştiinţa „literară“ ca să zicem aşa a instituţiunii. Se vor juca deci piese ca *Sacontala* numai pentru valoarea lor literară, indiferent de cea dramatică sau indiferent de interpreţi. Rămîne de văzut ce va ieşi din asta. La fel cu *Faust*, partea întîia, de Goethe, *Tragedia omului* de Madach, *Cyrano de Bergerac*, intraductibil, va putea furniza un spectacol onorabil, *Cînd noi morţii vom învia* va fi greu să se impună. Poate *Peer Gynt*.

Probabil că succesul va începe cu *Bolnavul închipuit* care se anunţă cu o interesantă punere în scenă, se va continua cu *Femeia îndărătnică*.

Dintre piesele originale e greu de desemnat viitoarea izbîndă a Naţionalului, dacă va fi vreuna. Sunt anunţate opt piese noi româneşti : *Păcat* de Lucreţia Petrescu, *Pierde-vară* de Alfred Moşoiu, *Păturică* de Ion Pillat şi A. Maniu, *Bizanţ* de Mircea Rădulescu, *Thebaida* de Victor Eftimiu, *Mioara* de Camil Petrescu, *Galantonul* de Stempo, *Mitu Boerul* de Alinescu şi Sfetescu.

Trei dintre ele sunt anunţate ca prelucrări : *Păturică* după romanul *Ciocoii vechi şi noi*, *Don Quijote* după Cervantes, iar *Thebaida* este un unitar ciclu a trei tragedii de Sofocle.

Să sperăm însă că dacă nu în operele originale, Naţionalul va cunoaşte cel puţin succese de altă ordine. Va dărui teatrului românesc un mare talent actoricesc. E o necesitate de neînlăturat. Ar fi un adevărat mare cîştig.

*

Teatrul Naţional : Viforul de Barbu Delavrancea ; *Bolnavul închipuit* de Molière. *Teatrul Mic : Iluzionistul* de Sacha Guitry. *Teatrul Regina Maria : Patria* de V. Sardou.

Un început de tradiţie vrea ca prima noastră scenă să ridice, după vacanţă, cortina de fier deasupra unei piese româneşti

clasice. Cuvîntul clasic luat în accepţiunea lui secundară, „consacrat, bun de luat drept model".

E foarte adevărat că piesele „clasice" româneşti sunt (în afară de *Scrisoarea pierdută*) de factură cu totul romantică. *Fîntîna Blanduziei*, *Răzvan şi Vidra*, *Apus de soare*, *Viforul*, *Vlaicu Vodă* (cu una dintre acestea se deschide de obicei stagiunea) poartă pecetea celui mai autentic romantism în factură, cu caractere ca şi cu expresie. Cum acum doi ani servise ca piesă de deschidere *Scrisoarea pierdută*, anul trecut : *Vlaicu Vodă*, d. Corneliu Moldovanu şi-a inaugurat activitatea directorială cu *Viforul*.

Încă de la prima ei reprezentaţie, drama lui Delavrancea a fost violent atacată. Slăbiciunea ei a izbit de la început. Nu se poate construi o piesă întreagă dîndu-i ca finit un erou inexistent.

Ştefăniţă Vodă nu-i decît un mediocru maniac, cu temperament impulsiv şi epileptic, invidios şi inconştient. Delavrancea a vrut să ne reprezinte contrastul dintre Ştefan cel Mare şi nepotul lui degenerat. Pentru asta însă nu era nevoie de patru acte întregi. Un portret ar fi fost de ajuns. Un portret de-o pagină, două. S-a discutat mult ce determină evoluţia genurilor literare. Ei bine, în privinţa aceasta, cuvîntul e al subiectului şi al personajului principal.

Un subiect cu caracter simplu, anecdotic nu poate furniza decît cel mult material de novelă. Un tip fără structură sufletească deosebită, fără vigoare, fără adîncime, fără complexitate, nu poate fi la locul lui într-o piesă de teatru. Poate prezenta interes pentru medic (tot un interes relativ mediocru) sau pentru scriitorul istoric cel mult. Interes artistic nu.

Poate însă că în intenţia lui Delavrancea era să ne reprezinte nu pe Ştefăniţă anume, cît urmările purtării lui, urmările faptului că domnia *absolută* a unei ţări poate fi lăsată pe mîna unui degenerat. Nu *Viforul* în sine, ci dramele provocate de Vifor. Ştefăniţă a fost să fie în cazul acesta un simplu pretext, toată greutatea rămînînd să cadă pe cei care îi suportă nebunia criminală.

În cazul acesta avem de-a face, în realizare, cu o greşeală de concepţie şi de tehnică teatrală în acelaşi timp. Piesa ar fi trebuit să fie drama lui Luca Arbore. Mai ales că, în tot timpul acţiunii, asupra lui se răsfrînge furia sîngeroasă a lui Ştefăniţă. Ca de o fatalitate, acest boier cu eroic trecut şi cu falnică bătrîneţe e lovit de întîmplarea că un nebun e în scaunul domniei. Ca şi Oedip, Luca Arbore se prăbuşeşte ca sub povara unui blestem. Tragedia acestei bătrîneţi ar fi trebuit să umple cele patru acte. Ştefăniţă nu avea decît un rol de instrument, în scenă, pe cel de compars.

Şi, fireşte, altfel s-ar fi desfăşurat piesa dacă s-ar fi numit *Luca Arbore*.

Concepția clară înlesnește o executare precisă. Toate scenele episodice trebuiau să aibă ca țintă prezentarea bătrînului boier. În patru scene concentrate, Ștefăniță ar fi apărut tot atît de complet ca în patru acte.

Dar chiar așa cum e scrisă, piesa e tot a lui Luca Arbore. Cele două scene în care apare el în primul plan sunt scenele — singure — de succes ale piesei. Ele au făcut ca Ștefăniță să apară totuși de peste 70 de ori pe scena Teatrului Național, în aplauzele publicului, cu toate cusururile piesei. Scena în care măretul boier își plînge copilul mort și aceea în care se apără de acuzarea infamă de a-și fi trădat țara sunt într-adevăr demne de Delavrancea. E în ele dramatism, adîncime sufletească, o zguduitoare umanitate. Interpretarea a fost condiționată de ceea ce oferea piesa. Singurul personaj mare a oferit d-lui Nottara prilejul uneia din cele mai mari creații din cariera sa. În Luca Arbore bătrînul artist e de o măreție în durere cum rar se poate întîlni în teatru. Masca, gestul, mersul, glasul, privirea, totul contribuie ca să ne înfățișeze un uriaș al sufletului. Ce ar fi devenit rolul dacă Delavrancea l-ar fi așezat în mijlocul piesei ?

Să mai notăm din distribuție pe vigurosul Carabăț al d-lui I. Petrescu și să ne arătăm toată părerea de rău că d. Demetriade a trebuit să se ostenească zadarnic o seară întreagă, strîmbîndu-se și țipînd necontenit.

Punerea în scenă veche, fără suflet, decorurile de un realism de recuzită.

*

Bolnavul închipuit poate fi socotit, în adevăratul înțeles al cuvîntului, drept începutul stagiunii. Prin atmosfera de noutate (deși se mai jucase pe scena Teatrului Național înainte de război), prin caracterul sforțării pe care a făcut-o direcția de scenă. Dar trebuie să precizăm cîteva lucruri.

Peripețiile lui Argan ipohondru, care se îndoapă cu doctorii și clistire, nu mi se par mai demne de interes, chiar în comedie, decît ale lui Ștefăniță-Vodă în dramă. Alt maniac mărunt, alte apucături care nouă, cel puțin, nu ne-au mai provocat rîsul. Cei care au văzut în *Bolnavul închipuit* opera capitală a lui Molière au comis fără îndoială un act ireverențios față de geniul care a dat literaturii universale pe *Tartuffe*, *Mizantropul*, *L'école des femmes*, *Les femmes savantes*. Chiar luată ca satiră împotriva medicinei, comedia rămîne fără vreo deosebită valoare. (Și așa, cu titlu de curiozitate, să spunem că un medic francez scria, cu prilejul unei reprezentații recente a piesei, că nu erau chiar atît de absurde prescripțiile medicilor molierești, dacă nu ar fi fost șarjate).

În ceea ce privește intriga acțiunii, e firește absurd s-o cauți la Molière, care s-a mulțumit s-o ia de-a gata de la italieni. E

intriga mai tuturor comediilor lui : un şef de familie vicios şi maniac sileşte pe toţi din jurul lui să se adapteze viciului lui. Toată lumea suferă din cauza asta. În general, el vrea să-şi mărite fata cu un tip care s-ar preta la cerinţele maniilor lui (în *Avarul*, în *Tartuffe*, în *Les femmes savantes* — aci mama joacă rolul tatălui — ca şi în *Bolnavul închipuit*). Dar fata iubeşte un tînăr frumuşel şi refuză deznădăjduită hotărîrea tatălui. O subretă neastîmpărată îşi oferă serviciile ei ca să facă totuşi să triumfe amorul. Şi fireşte amorul triumfă, iar maniacul e în genere înfrînt.

Tratarea însăşi e de o calitate îndoielnică. Gluma e fără fineţe (Molière a trebuit încă să mai taie anumite pasagii, după premieră), comicul prea elementar. Suntem departe de subtilităţile incomparabile din *Tartuffe*, de amara ironie a *Mizantropului*, de jocul scînteietor al femeilor din piesele cu „preţioase".

Exemplul *Bolnavului închipuit* e încă o dovadă de lipsă de discernămînt a admiratorilor formaţi în şcoală, de inerţia judecăţilor sumare. A confunda pe Molière din *Mizantropul* cu Molière din *Bolnavul închipuit* sau oricare din farsele lui e în fond totuna cu a confunda pe Scribe cu Shakespeare. Verva incontestabilă a acestor farse fireşte e o pecete a autorului lor, dar ele n-ar fi trăit dacă n-ar fi putut să-şi exercite parazitismul pe spinarea celor cîteva capodopere. E dealtminteri decisiv în această privinţă faptul că în mai toate aceste producţii — scrise cele mai adesea pentru necesităţile stringente ale unei trupe ambulante — sunt pasagii întregi împrumutate, cînd nu sunt luate în întregime. *Capodoperele lui sunt într-adevăr originale.*

Se pare că Molière însuşi a simţit slăbiciunea *Bolnavului închipuit*, scris cu cîtva timp înainte de moarte. De aceea la reprezentaţie a ţinut să înlocuiască ceea ce-i lipsea prin adaosul unor divertismente şi cu ajutorul montării. După Édouard Thierry [28] a cheltuit cu această montare 112 000 de franci, ceea ce raportat la vremurile de atunci înseamnă o sumă colosală. Comedia „a avut 53 de repetiţii pentru divertismente şi balet şi numai 18 pentru text propriu-zis". Desenatorul şi croitorul regelui au fost puşi la contribuţie. Nu s-au putut da decît patru reprezentaţii pentru că la ultima Molière a murit (17 februarie 1673).

Tînărul regizor al Teatrului Naţional, d. Soare, a ţinut să dea spectacolului bucureştean o notă care să-l apropie cît mai mult, nu de tradiţia Comediei Franceze, cît de concepţia probabilă a lui Molière. L-a înscenat spectaculos. Se pare că pentru întîia dată — dacă nu cumva or fi precedente în Germania — s-au reprezentat şi divertismentele. Spectacolul s-a bucurat de o extrem de călduroasă primire din partea publicului, dar s-au găsit şi critici să facă rezerve în privinţa faptului că textul comediei a fost lăsat pe al doilea plan, copleşit fiind de fastul punerii în scenă. S-a amintit de vremurile cînd Naţionalul juca *Bolnavul*

închipuit fără fast, dar cu Ion Niculescu în rolul principal, cu un succes memorabil.

Explicaţia stă însă într-altă parte. Dacă dl. Soare şi-a făcut din plin datoria, nu la fel se poate spune despre interpreţi.

D. Toneanu era cu totul „declasat" în rolul lui Argan. Nici fantezie, nici convingere, nici humor savuros. Închipuiţi-vă ce-ar fi fost spectacolul fără contribuţia regizorului. Ceilalţi interpreţi nu au dat nici ei ceea ce ar fi fost de aşteptat. În rolul bătrînului Diafonus, d. Morţun a prezentat o caricatură imposibilă, mai mult penibilă decît comică, iar d. Brezeanu, într-un rol pe care-l relua, a fost fără aplomb, fără un crescendo pe care textul îl impunea de altminteri. D-nii Barbelian şi N. Bălţăţeanu, mulţumitor în măsura rolurilor. Interpretele feminine au fost parcă mai aproape de roluri. E adevărat că d-ra Zimniceanu a jucat fără vervă şi fără să antreneze, dar oricum rămîne o apariţie interesantă pe scenă, d-na Nataşa Alexandra a fost însă de o siguranţă, de un simţ al măsurii în rolul ipocritei Beline, cu adevărat artistică.

Fragedă, d-ra Puia Ionescu în rolul nevinovatei Angelica şi cuceritoarea Mica Madelaine în rolul lui Luison. Ar fi însă cîteva observaţii asupra jocului copiilor în teatru. Regizorul trebuie să ştie că un rol de copil în teatru nu înseamnă un rol de om matur în proporţii reduse. Una e psihologia femeii şi alta e psihologia unei fetiţe de 8 ani, chiar atunci cînd ea vrea să imite. Nu e întîia oară cînd întîlnim în teatru, fetiţe jucînd întocmai ca femeile, cu aceeaşi mimică, aceleaşi gesturi, aceeaşi cochetărie. Toată candoarea spontană şi savuroasă a jocului e pierdută. Parcă ai dinainte o femeie la scară redusă ca o hartă.

Negreşit dl. Soare ne rămîne dator încă. Capitolul care cuprinde jocul actorilor în scenă n-a fost încă abordat în plin de noul regizor al Teatrului Naţional. Îl aşteptăm pentru că de aci încolo regia e într-adevăr mare.

Cu toate acestea trebuie să menţionăm că dacă interpreţii în parte nu au dat cît ar fi trebuit, ansamblul totuşi a fost realizat. Spectacolul a fost plin de graţie, de fantezie: spontan şi viu. Meritul revine în întregime regizorului care s-a dovedit un adevărat creator. Divertismentele au fost realmente delicioase.

Dealtfel, succesul personal al d-lui Soare a fost considerabil. Decorurile d-lui Cornescu cel dintîi — plin de un funambulesc umor, cald ca o flacără roşie — cel de-al doilea, plin de o vervă grotescă — ultimul, au contribuit în primul rînd la reuşita spectacolului.

Teatrul Mic şi-a început stagiunea cu o piesă de Sacha Guitry, pe care mulţi nu s-au sfiit să-l compare cu Molière. Pur şi simplu. Ca şi celelalte comedii ale răsfăţatului autor-actor, *Iluzionistul* e un subiect curent, înmuiat într-o concepţie curentă şi agre-

mentat cu jocuri de spirit extrem de curente: o femeie crede că şi-a găsit „idealul" într-un scamator de varieteu, dar s-a înşelat.

Dar, în asemenea împrejurări, nu contează, în spectacol, piesa, cît contează actorii. Şi în fruntea distribuţiei era aci Iancovescu, unic ca vivacitate şi atitudine. Cum a renunţat la atîtea poncife personale (ridicarea unei sprîncene, o anumită întoarcere a capului şi o privire „închiondorîşe" etc.) a fost pur şi simplu un artist în sensul superior al cuvîntului. Alăturea de d-sa, atît de personală, atît de complexă şi savuroasă d-ra Tantzi Cutava şi foarte bine într-un rol de găgăuţă distins, plin de naturaleţe, d. Ionel Ţăranu.

Teatrul Regina Maria a început lamentabil cu *Patria* de Victorien Sardou.

Revista română[29], anul I, nr. 3—4,
august, septembrie 1924.

COMITETUL TEATRULUI NAŢIONAL

Fireşte este vorba despre cel literar, căci teatrul mai are şi unul administrativ. A fost pus în discuţie de dl. Mihail Dragomirescu, după ce fusese — zice-se — nesocotit de dl. Corneliu Moldovanu. E ciudat însă că în apărarea acestui comitet n-a sărit nimeni şi nimeni n-ar fi ştiut că a fost nesocotit, dacă n-ar fi strigat singur — cum spuneam — chiar un membru dintre cei care-l constituie. Să fie oare pentru că nu reprezintă, acest comitet, interesele nimănui decît ale membrilor săi? Căci ar fi fost să protesteze, pare-se, în primul rînd autorii dramatici şi mai ales candidaţii de autori dramatici.

Cei dintîi, pentru că în spiritul legii ar trebui să vadă în acest mic consiliu un apărător al intereselor lor, faţă de eventualele acte de arbitrar ale directorului, cei din urmă pentru că au în comitet singura garanţie că vor putea răzbate, în cele din urmă, la lumina rampei. Au tăcut şi, de ce n-am mărturisi-o, s-au bucurat parcă şi unii şi alţii. Cum n-au fost alarmaţi nici măcar scriitorii în general, admiţînd în mod larg că — pentru partea pur literară — ar fi şi ei interesaţi ca năzuinţi literare să caracterizeze sforţările primei noastre scene.

Se pune, bineînţeles, întrebarea dacă prin această unanimă tăcere nu s-ar înţelege şi o manifestare în sensul că ar fi poate mai bine ca să se desfiinţeze acest comitet. Inutilitatea lui, se ştie, e cuprinsă în spiritul legii, care, prin două trei aliniate şi articole, dă voie directorului să nu ţie seamă de indicaţiile comi-

tetului, nejucînd, dacă nu le crede bune, piesele care îi sunt recomandate. De altminteri, nimic nu e mai periculos decît această funcționare de comitet în artă.

Un comitet înseamnă o judecată și judecata înseamnă canoane după care judeci. Dar de cînd se face artă, se știe că toate capodoperele s-au caracterizat prin aceea că nu erau la fel cu ce se produsese înaintea lor. Că, deci, nu există canoane artistice. E aproape o certitudine deci că un comitet compus din d-nii Brătescu-Voinești, Nottara, Gr. Tăușan[30] și Dragomirescu va reacționa împotriva unei opere animate, vii și originale, iar maximum de desăvîrșire artistică (o desăvîrșire „fără egal") va fi pentru domniile lor *Păcatul*[31] de d-na Lucreția Petrescu. De ce să nu se lase atunci întreaga libertate directorului general care și-ar lua în modul acesta deplina răspundere, o răspundere reală a pieselor jucate ? De ce să-i dăm posibilitatea să se refugieze, în caz de insucces, înapoia unui comitet quasi anonim, care se mulțumește să-și aranjeze micile interese și micile șicane pînă la expirarea mandatelor, compus din membri gata să arunce unul asupra altuia vina, cînd se întîmplă — și se întîmplă atît de des — să facă buclucuri.

Nu mai încape îndoială că desființarea comitetului ar satisface mult mai bine interesele artistice ale Teatrului Național. Pentru că în fața publicului și a presei, care exercită, după cum ușor se vede, un control activ asupra mersului acestei instituții, directorul ar fi nevoit cel puțin să dea explicații, căci cum am spus n-ar mai avea înapoia cui să se ascundă. Că acest control al presei e real, o demonstrează faptul că el se exercită și asupra teatrelor particulare, care la urma urmelor n-ar avea nici o obligație de ordin moral sau strict artistic.

De fapt, uneori acest comitet este de-a dreptul periculos. Sub inspirația d-lui Mihail Dragomirescu, care are o idee a dumnealui, propune pieselor care sunt prezentate, în loc să le respingă, pur și simplu, modificări.

Oameni care n-au făcut în viața lor o piesă (sau cînd au făcut, au făcut *Sorana*[32]) propun și impun chiar autorilor interesați modificări din cele mai comic absurde. Că e greu ca să faci capodopere desăvîrșite, și ca tehnică și ca psihologie a personajelor, e ceva la mintea unui controlor de tramvai. De fapt, nu există nici o capodoperă dramatică sau literară căreia să nu i se poată imputa ceva. Cîte nu s-ar putea scrie de pildă numai despre *Hamlet !* Și e neîndoios că dacă ar trăi Shakespeare ar trebui să vină cu piesa la susboară la șeful de cabinet al Teatrului, după ce a modificat-o conform indicațiilor competente ale membrilor din comitet. De altminteri e de un comic savuros cînd însuși vreunul dintre membrii comitetului prezintă o piesă căreia colegii d-sale, senini și inspirați, îi arată, fără să îi impună, ce transformări sunt

necesare. Astfel nu comitem o prea mare indiscreţie cînd afirmăm că de curînd autorul *Soranei* a cerut „modificări" autorului *Manechinului sentimental* [33], arătîndu-i cam cum ar vedea el însuşi piesa.

Cam ce valoare au aceste modificări e destul să amintim de cea impusă *Inelului* de d-ra Arhip, piesă care era să cadă numai din cauza puerilei modificări propuse de comitet.

Cînd, deci, un comitet are o atît de simplă curbă funcţională, care merge numai în jos, pînă la oricare dintre piesele catastrofale jucate în ultimii ani (CU APROBAREA LUI) şi în sus pînă la un maxim, care e însemnat prin *Păcatul*, el e dinainte condamnat. Nu putem deloc deci felicita pe dl. Corneliu Moldovanu că, după ce trecuse peste o neserioasă formalitate, luîndu-şi singur răspunderea lui *Don Quijote* şi a *Thebaidei* [34], a revenit totuşi chiar dacă n-ar fi fost decît să ia un aviz, care, după cîte ştim, n-a contrazis niciodată direcţiunea, chiar cînd din comitet făcea parte cu importanţă şi dl. Mihail Dragomirescu. [35]

Rampa, anul VIII, nr. 2090,
din 13 octombrie 1924.

Paradoxe provizorii

TALENTUL

În luna iunie, ca să despovăreze bugetul Teatrului Naţional, comitetele reunite au eliminat din teatru un număr de tineri de tot, actori şi actriţe. Poate că ar fi fost mai nimerit să se elimine cîţiva societari şi societare, absolut nefolositori teatrului, căci economia ar fi fost mai sensibilă, dar cei în drept au fost, după cum se vede, de altă părere. Criteriul eliminării a fost, bineînţeles, talentul. Au fost eliminaţi cei cu mai puţin talent.

Aceasta ar dovedi că acest criteriu e totuşi nesigur, întrucît bieţii eliminaţi dovediseră cîndva că îl au şi anume o dată la intrarea în Conservator, cînd au fost puşi să declame, care *Latina Ginta*, care *Duşmancele*, care *La icoană* şi au dovedit în urmă talent, la fiecare sfîrşit de an ca să obţină promovarea în clasa următoare. Mai este prezumţia că au fost angajaţi în teatru, tot în baza credinţei că au talent. Au fost totuşi eliminaţi.

În toamnă, direcţia, asaltată de cererile nedreptăţiţilor şi nedreptăţitelor, după o îndelungată rezistenţă, a hotărît în cele din urmă un nou examen, ca să se vadă odată, categoric, dacă tinerii şi tinerele au talent.

În fața directorului, a cîtorva membri din comitet și a unui regizor sau doi, rînd pe rînd, s-au prezentat paisprezece candidați și candidate. Unul s-a încruntat vijelios la coloana foaierului, declamînd nu știu ce rol dintr-o piesă istorică, altul a răcnit furios la comisie pentru că „juca“ un rol dintr-o dramă modernă, o fată a strîns cu pasiune în brațe un scaun și i-a declamat, oftînd automat, dragoste, pe cînd alta blestema și amenința cu o voce imposibilă pe partenerul care „îi dădea replica“. Comisia privea tot timpul atentă, firește, ca să vadă cît talent au postulanții, dacă au ajuns la gradul cînd să poată intra în teatru. Căci se pare că severa comisie credea cu tot dinadinsul în talent.

*

V-ați întrebat vreodată după ce va fi cunoscînd o comisie — și sunt atîtea — că un candidat la meseria de actor are talent? Adică, mai precis, v-ați întrebat vreodată ce cred comisiile că înseamnă „talent“? Căci se pare că ele știu anume ce e talentul. De altminteri nu numai comisia însăși crede că poate deosebi pe cei care au minunatul dar de cei care nu-l au. E de presupus că și cei care au numit această comisie, ca toți cei care numesc toate comisiile din lume, au crezut în această virtute a lor. Ca și o bună parte din publicul care acceptă cu încredere verdictele comisiunilor.

Ca să surprindă această taină, — căci e în definitiv taina capitală a artei în teatru — cel care scrie aceste rînduri a asistat la cea mai mare parte din examenele publice ale absolvenților de conservator în ultimii ani. Ei bine, totdeauna se întîmplă același lucru. Un băiat și o fată jucau împreună o scenă, așa cum îi învățase maestrul lor profesor, dintr-o piesă de nenumărate ori jucată de el însuși, pe scenele publice. Cum sunt jucate aceste piese de către actorii profesori știm cu toții. Uneori binișor, alteori ceva mai bine, cele mai adesea, pur și simplu lamentabil. Elevii încercau să realizeze și ei... Ce? Bineînțeles ceea ce au realizat profesorii lor. În cazul cel mai bun, ei trebuiau să-și dovedească talentul, făcînd întocmai cum i-a învățat profesorul. În străduințele lor ei tindeau către un „ideal artistic“ și acel ideal era realizarea profesorului lor. Cu cît, hai să spunem cuvîntul, imitau mai veridic pe profesor cu atît dovedeau că sunt mai demni de el. E absurd să presupui că ei ar fi putut să facă și altfel, pentru motivul perfect logic, că profesorul, pe bună dreptate, i-ar fi oprit (cine a asistat la o piesă pusă în scenă de un actor știe bine lucrul acesta). Pe bună dreptate, am zis și menținem cuvîntul. Dacă un profesor actor joacă așa cum joacă e că e convins că așa e bine. Altfel, nu e bine. Ei bine, un om cinstit, care uneori, chiar e

plătit pentru munca şi priceperea lui, are să-şi oblige elevii să realizeze acel maximum de bine, pe care el însuşi l-a conceput. Ceea ce se şi întîmplă bineînţeles. Nu aveţi decît să asistaţi la producţiile conservatoarelor ca să vedeţi cu ce îndîrjire bieţii „artişti" caută să-şi dovedească talentul imitînd pe mai marii lor.

De altminteri credem că s-ar putea formula cu certitudine următorul adevăr : În artă un profesor nu va putea învăţa pe elevii lui mai mult decît poate el însuşi realiza.

Se întîmplă adesea ca unii începători să nu-şi poată imita maeştrii. Nedumeriţi, bunii profesori îi încearcă rînd pe rînd şi constată că nu sunt la fel cu nimic din ce au făcut ei pînă acum. Îl resping chit că mai tîrziu cel gonit să se numească aşa cum s-a întîmplat, şi cu atîţi alţii, Manolescu.

*

Dacă am afirma că numai în teatru talentul înseamnă imitaţie ar fi, neîndoios, o greşeală. Caligraful care are talent e cel care imită mai bine pe linia a doua a caietului, nişte litere frumos întortocheate pe linia întîia, dansatorul care are talent este cel care imită cel mai bine un model de mişcări pe un ritm dat, desenatorul care are talent este cel care copiază atît de bine o hrîtie monedă de 20 de lei, încît nu o poţi deosebi de cea adevărată ; domnişoara menajeră, care are talent la pictură, umple pereţii sufrageriei cu naturi moarte : mere, pepeni, un pahar şi o sticlă, admirabil redate (bineînţeles în cazul cînd nu preferă să le redea cu acul şi mătasea, căci atunci are talent la brodat). Cînd are voce, are talent la operă, iar dacă exersează mult „are ureche muzicală", are talent, fireşte, la pian. Sunt cazuri de talent la gimnastică şi acrobaţie. Foarte adesea tinerii şi tinerele au talent la poezie, căci compun şi versifică nenumărate poezii cu o uşurinţă uimitoare. Ar putea să urmeze aici cîţiva etc. unul după altul.

E de notat acum că talentul trece odată cu vîrsta căci limita lui pare să fie 22—23 de ani. De aceea mai toate mamele oftează, fie întorcînd bucatele pe maşină, fie primind vreo cucoană din vecini : „Ei, dar dacă aş fi urmat. Ce talent aveam la pictură. Da, pe Linica, dacă o vrea Dumnezeu, mai tîrziu o las să urmeze. Ai văzut ce frumos pictează ? Trandafirii şi cucoana aceea din perete sunt de ea".

Sunt însă cazuri, foarte multe dealtfel, cînd talentul dăinuieşte şi peste epoca tinereţii. Atîtea anumite expoziţii toamna, atîtea volume de poezii, admirabil versificate, sunt o dovadă de netăgăduit în privinţa aceasta. Nu numai atît. Talentul, pentru „cei care urmează", progresează cu vîrsta. El fiind exerciţiu şi îndemînare poate atinge un soi de adevărată perfecţie. În muzică,

în pictură, în acrobație, în poezie numeroase sunt cazurile cunoscute. E destul ca, într-o gazetă guvernamentală, un critic să se extazieze de atîta îndemînare, ca tînărul pictor să accelereze cu pasiune pe calea pornită, atacînd în locul merelor de sufragerie compoziții aidoma tablourilor din muzeele străine. Iar dacă versifică frumos, pe placul fetelor sentimentale și i s-a jucat o piesă în versuri la teatru, va ataca marile subiecte ale tuturor timpurilor, pe care le va realiza ca pe niște mari fotografii în culori. Dacă a fost numai dansator, talentul dă bineînțeles lecții în sala Eintracht [36].

*

Talentele sunt foarte iubite de public. Întîi pentru că sunt evidente. Un spirit creator, ca să luăm cazul opus, poate să fie neînțeles și cel mai adesea contrazice noțiuni curente. Un talent e totdeauna limpede și uimitor. E în el ceva de perfecție atunci cînd atinge virtuozitatea. Dacă e pictor face portrete de o asemănare indubitabilă, dacă e poet scrierile lui tind să se apropie de marile modele. De două ori fericita calitate. Întîi pentru norocoasa asemănare, al doilea pentru că publicul e încă din școală educat să admire numai lucrurile mari.

Motivul temeinic pentru care talentații preferă să se ocupe de mari subiecte, pe care le contrafac și le pun în comerț, așa cum se execută „dubluri" pentru unele coliere celebre, e că și ei se adresează exclusiv maselor, fugind firește de cunoscătorii încercați. În felul lor, ei sunt niște creatori de iluzie : creează iluzia unei opere de artă. Publicul care în genere preferă să mănînce, să iubească și să doarmă, e foarte încîntat cînd i se oferă aproape gratuit, iluzia că, simplu, fără nici o sforțare care să-i turbure digestia, pricepe și gustă cele mai înalte subiecte artistice. În genere, îndemînarea, virtuozitatea verbală a unora poate merge pînă acolo încît imită pasiunea însăși. Paul Zarifopol [37] caracterizează pe Renan [38] și explică admirabil lirismul exaltat „à froid" al atîtor poeți de talent.

E de notat că de obicei cei cu talent, cînd au mai mult gust și o inteligență mai activă, se grupează de preferință în școli. Cei simplu talentați, adică cei mai puțin înzestrați pentru arta adevărată, se atașează cum am spus școlilor consacrate, ceilalți preferă să aștepte puțin succesul, imitînd pe marii artiști încă necunoscuți publicului. Fac avangardă.

Firește că în cele mai multe cazuri e foarte ușor, pentru cei cunoscători, să deosebească opera de artă de simpla imitație, produs al celui cu talent. Simptomele nu sunt altele decît cele care trădează orice imitație ; grosolănia detaliilor, aproximativul intențiilor, monotonizarea fadă a nuanțelor, lipsa de vibrație în

culoare, impresia de mîncare încălzită, de gheață de fabrică, de haine de-a gata. Că se găsesc chiar atîți „critici" care se înșală, e cel mult o dovadă că și critica poate fi uneori orice altceva decît o arată numele.

Opusă îndemînării, opusă talentului cu alte cuvinte este activitatea spontană, care nu e altceva decît viața în desfășurare. Cînd o personalitate în adevăratul înțeles e în plină desfășurare a vieții avem de-a face cu un temperament artistic. Spunem azi numai că personalitatea este inadaptabilă, adică exclude talentul, vom arăta mîine mai pe larg de ce anume.

Adevărul, anul XXXVII, nr. 12.502,
din 14 octombrie 1924.

Paradoxe provizorii

TEMPERAMENT ARTISTIC : PERSONALITATE

Arătam în foiletonul precedent ce caracterizează anume talentul : îndemînarea, spiritul de reproducere, activitatea rutinară. Arătam că de la o hîrtie-monedă de douăzeci de lei pînă la capodopera grecească talentul este în stare să contrafacă orice. Oferă surogate de sentimente, cum oferă surogate de idei mari.

Opusă îndemînării arătam că e activitatea spontană...

*

Îndemînarea presupune totdeauna un model de realizat și-o disciplină. Spontaneitatea prin definiție este mărturia unui temperament activ și neîngrădibil în rețete, fără putința de a urma șabloane. Personalitatea (temperamentul artistic) exclude talentul. Un dansator își va adapta ritmul mișcării după al muzicii destul de monotone, deplasarea picioarelor după pantofii partenerei. Timp de o jumătate de oră el se supune acestei obligații. Singura personalizare care îi e permisă este aceea a caligrafului care copiază. El nu poate să aibă nici un moment de distracție (adică nu trebuie să gîndească nimic), nici o reacție violentă (chiar dacă ar ști de pildă că femeia pe care o iubește, admițînd prin absurd că un „bun dansator" poate să iubească, s-ar legăna în brațele altcuiva). Un bun dansator este o mașină perfecționată. Nici o frămîntare, nici un zigzag fulgerător al sensibilității nu îi e permis. Altminteri nu mai are talent.

Cu totul altul este resortul interior al personalității (al artistului, vrem să zicem). Prin definiție personalitatea este ea însăși. Este inadaptabilă, adică. De aici, mai întîi în ordinea educațională, viitorul artist este un elev stîngaci — rău ca elev, dar minunat ca însușiri personale, — nu are nici un fel de talent, nici la scris, nici la dans, nici la muzică. În ordinea raporturilor stabilite e stîngaci ca un albatros pe uscat, ca să amintim de faimoasa comparație a lui Baudelaire. Are numai scînteieri uluitoare, dar nu poate realiza nimic. Reacționează spontan, pasionat, lasă un examen pentru o aventură. La drept vorbind, absența talentului nu presupune neapărat prezența temperamentului artistic. Majoritatea indivizilor mijlocii nu au nici una, nici alta, sau le au în diferite grade.

Dar prezența talentului e totdeauna o dovadă a lipsei de însușiri artistice. Pentru că talentul, așa cum am văzut, exclude impresionabilitatea, emotivitatea, impulsiunea bruscă, neprevăzutul în reacție, îndoiala și înfrigurarea. Ca să „faci frumos" trebuie să fii calm și să privești atent modelul sau să te fi exercitat atît încît să-l imiți automat așa cum scriu dactilografele. Cum vă închipuiți un copil impresionabil jucînd teatru în fața unui public așezat în cascada fotoliilor și lojilor din sală ? Cum vedeți un copil cu temperament stînd toată ziua în casă ca să exerseze la pian ? Asemenea copii vor ajunge virtuozi cel mult, niciodată artiști. Ei au față de camarazii lor de vîrstă bine înzestrați o adevărată tară care-i pune în inferioritate : îndemînarea vine printr-un atavism îndepărtat tocmai de la primitivi. Popoarele cele mai puțin înzestrate cu însușiri artistice sunt poate cele care furnizează cei mai mulți dansatori (nu e vorba de dansul artistic) mondeni. În orice caz, francezii adevărați, nu cosmopolisul Parisului furnizează cei mai proști „dansatori". E de altminteri știut că nici unul dintre artiștii mari nu a fost bun dansator (și unii dintre ei au dorit foarte mult să fie). Mai mult : toți scriitorii de geniu au scris prost (a constatat-o, cred, Anatole France).

Arta presupune un suflet dezvoltat complet ca inteligență, ca sensibilitate, ca voință și afectivitate. Presupune o luptă continuă, între aceste însușiri și mediul înconjurător pe de altă parte. Conflict de pildă între inteligență și afectivitate, între pasiune și voință. Conflict, pe de altă parte, între ceea ce făurește inteligența ca himeră și ceea ce oferă realitatea.

Un artist este prin natura însușirilor lui sufletești un entuziast sau un revoltat. Un inadaptabil.

Dar aceste conflicte nu se pot desfășura decît cu timpul și au evident un caracter personal. Ele furnizează deci o experiență personală. Nu poate arta păși peste experiența personală. „Orice operă de artă este autobiografie" a spus tot Anatole France.

Un artist, sub orice formă, nu arată „cum fac alţii, ce simt alţii", cît ceea ce a simţit el. Arta e reacţiune şi atitudine. Nu poţi fi artist decît pe măsură ce ai intrat în hora vieţii. O fetiţă şi un băiat, ambii talentaţi, pot să arate duminica, în hazul musafirilor, cum se sărută şi se giugiulesc vecinul şi vecina de peste drum, o elevă de conservator poate „face pe îndrăgostita" într-o piesă de teatru, un poet poate descrie din auzite dragostea. Acestea nu vor fi însă niciodată artă.

*

Dar atunci ce poate constata o comisie ? Cum se poate cunoaşte de mic viitorul artist ?

Cum pînă la 25 de ani nu poţi să ai o experienţă personală înseamnă că nu poţi să produci o operă de artă, oricît de înzestrat ai fi sufleteşte. Pînă la această vîrstă însă poţi să dovedeşti talent, adică o însuşire care exclude arta.

Ce caută să constate însă orice comisie, ce poate să constate un comitet : dacă elevul imită bine pe cineva, dacă are talent. Selecţiunea pe baza talentului se face.

Aceasta explică falimentul tuturor comisiilor şi comitetelor. E totuşi greu de ghicit un viitor creator de artă ? Nu chiar atît de greu.

O inteligenţă vie, cuprinzătoare, veşnic deschisă spre viaţă, o sensibilitate neobişnuită, timiditate şi îndrăzneală în acţiune în acelaşi timp ; temperament pasionat, ambiţii puternice, un spirit mîndru şi capabil de devotament totdeauna. Un fel de intensitate neobişnuită în a trăi. Toate acestea nu sunt atît de greu de recunoscut la un tînăr, a cărui viaţă o urmăreşti puţin mai de aproape. Sunt însă infinit de greu de recunoscut cînd eşti în comisie şi-ţi trec pe dinainte într-o jumătate de oră 10 necunoscuţi, dintre care trebuie să alegi.

Şi atunci care ar fi criteriile după care să alegi pe viitorii actori şi actriţe, pentru că de acolo pornirăm ?

În primul rînd să aibă, fireşte, un fizic convenabil genului de artă din care fac parte : prezentabil dacă va fi amorez ; interesant dacă ar fi comic, să fie frumoasă dacă e femeie căci toată arta porneşte de la frumuseţea femeii. Să aibă inteligenţă vie, reacţiune spontană etc. Să trăiască intens.

Toate acestea însă nu se pot observa într-o şedinţă de examen. Ele se desfăşoară în timp şi se integrează vieţii. Cel care vrea să le descopere le urmăreşte integrate în viaţă.

Adevărul, anul XXXVII, nr. 12 504,
din 16 octombrie 1924.

GIOCONDA, PICASSO ETC.

„Ce e arta? Portretul Giocondei sau construcțiile lui Picasso? E prea interesant subiectul și sper că d-ta vei fi tentat a-ți spune părerea (prin *Adevărul*)“ etc.

Așa îmi scrie între altele un cititor, „un X oarecare“ cum îi place să iscălească, pictor sau sculptor după cît se pare, temperament artistic, fără îndoială, judecînd după greșelile de ortografie pe care le face și după curiozitatea indiscretă pe care o manifestă.

Numai că nu pot să-i îndeplinesc deloc „speranța“. N-am văzut „Gioconda“, iar din Picasso nu cunosc decît diferite reproduceri reduse, de desenuri. Adică nimic.

Acesta este, destul de banal, adevărul. Un scriitor român, chiar cînd îl pasionează problemele de artă, nu poate să cunoască operele mari, fie clasice, fie moderne, decît din cărțile poștale, vîndute prin restaurante de către cei care oferă discret și fotografii interzise, sau din „tablourile“ agățate în vitrina Cărții Românești.

Bineînțeles că o cromolitografie poate să-ți dea „o idee“ despre un tablou celebru. În definitiv este același subiect, aceeași compoziție, aceeași dispoziție a culorilor, mai ales cînd e vorba de reproduceri fine ca acelea pe care le publică *l'Illustration*. Și totuși...

A avea naivitatea să crezi că ai gustat o operă de artă, după reproducerea cromolitografică, e tot ca și cînd ai socoti să poți cunoaște o poezie străină, dintr-un rezumat, o piesă de teatru după simpla povestire a subiectului din gazetă, o tragedie grecească după o prelucrare pentru uzul celor mulți. Nu e cu putință o mai grosolană mistificare. Nu există nici un punct comun între o fotografie în culori și între artă. Absolut nici unul.

Ore întregi la „Kunst Historisches Museum“ sau în faimoasa galerie Lichtenstein, la Viena [39], am comparat, cu o pasiune, pe care adevărate revelații pe drumurile artei o intensificau, cele mai „artistice“ reproduceri în culori, cu originalele lui Rubens, Rembrandt, Tițian, Rafael și atîți alți uriași ai geniului. Poate că în afară de adînca și virulenta introspecțiune provocată de viața în tranșee, nimic altceva decît aceste ore de inițiere artistică n-au fost mai de folos mai tîrziu străduințelor mele de cercetător și publicist. A fost ca după trecerea norocoasă a unei răspîntii.

Am început să bănuiesc deosebirea dintre opera de artă în general și nenumăratele ei surogate, bune pentru uzul public,

ceea ce face ca între un original și reproducerea lui „aidoma" să fie deosebiri ca între spețe diferite.

Fără îndoială, era mai întîi deosebire de dimensiuni. Originalul era de o mărime anume nu fără raporturi însemnate cu viziunea autorului. O femeie blondă cu șolduri albe, în mărime naturală, de Tițian e cu totul altceva decît această femeie la scara redusă a unei reproduceri mărunte. Detaliile execuției, chiar la cele mai fine produse fabricate, rămîneau încă întristător de grosolane. Era un fel de pornire spre simplificare în amănuntele pieliței, ale părului, cutelor de haină, un fel de tendință pentru impersonalizarea aproximativă, spre tipic, ca într-o simplă dramă nemțească expresionistă în care un anumit „tată" devine, prețios și gol tratat „tatăl". Dar mai ales era, firește, culoarea... Alături de luciul banal al cromolitografiei, nesfîrșita viață în pasta colorată a originalului... Pielița transparentă, sub care sîngele pulsa în vine, ochii umezi, stofe calde mătăsoase care invitau mîna la pipăit, stînci aspre peste care culoarea cădea cu masivitate, piele elastică și mată de atlet; limpezimea aerului, sau umiditatea atmosferei, lucirea, metalică și suavă, în același timp, a zăpezii, fixînd anotimpul, anume oră a zilei. Și alături de abundența aceasta de senzații, cum am spus, luciul uscat, general și imprecis al cromolitografiei! Cine ar putea spune că era ceva comun într-adevăr între original și reproducere, altceva decît o încercare de mistificare.

Iată de ce, prietene X, nu sunt „tentat" să-mi dau părerea asupra Giocondei și asupra lui Picasso. Ambele, și capodopera lui Leonardo da Vinci și cea mai mare parte a operei atît de discutatului fost cubist, sunt la Paris. Eu însă (dezagreabil este să vorbești la persoana întîi) n-am fost la Paris. Nu le cunosc decît din reproduceri: Gioconda o poți vedea oricînd la Cartea Românească, iar desenuri de Picasso prin revistele de avangardă. Dă-mi voie deci să nu am nici o părere despre ele.

De altminteri, împărtășesc soarta mai tuturor scriitorilor noștri. Ne facem cultura cum putem. N-a fost nici unul dintre scriitorii mari, în orice literatură, care să nu fi călătorit în mai toate centrele de cultură, Voltaire, Rousseau, Balzac, Chateaubriand, Byron, Keats, Musset, Lamartine, Flaubert, Taine, Renan, Ruskin, Maupassant, Zola, Goethe, Ibsen, Turgheniev, Tolstoi, Gorki, ca să înșirăm numele la întîmplare, au străbătut — de atîtea ori, cu ușurință — principalele centre culturale ale apusului — majoritatea dintre ei fiind dealtfel crescuți de mici în cetăți de artă, de viață complexă și înaintată. Nu numai că au scris impresii din aceste călătorii de mare preț, dar s-au format sufletește, și-au completat cunoștințele, și-au documentat operele.

Scriitorii noștri nu pot călători. Pictorii chiar își fac educația artistică cumpărînd cărți poștale de la salon. Să ne mirăm că

literatura şi pictura noastră se resimt? E mult ceea ce fac ai noştri şi atît, căci „statul nu poate face sacrificii".

Socotim şi noi că, în genere, cultura e un lux. Ca şi peria de dinţi. Atîta lume se poate dispensa de amîndouă. Dar sunt unii care nu se pot lipsi nici de una, nici de alta. Am cunoscut pe front un ofiţer care înfrunta moartea, trecînd printr-o zonă periculoasă numai ca să se spele complet. Nu încerca însă acelaşi lucru cînd întîrzia mîncarea de la popotă. Luxurile sunt atît de relative.

Ministerele folosesc nenumăraţi „curieri" care fac naveta Bucureşti—Paris, legaţiile au nenumăraţi ataşaţi de toate soiurile, de la cretinul elegant ca o firmă de croitor, pînă la demimondena trecută în ştate ca dactilografă. În fiecare săptămînă pleacă, în diferite centre din Apus, tot felul de comisiuni sau delegaţii numeroase în personal ca nişte caravane. Cohorte de nepoţi şi nepoate suspecte petrec steril pe socoteala statului, sub pretext că achiziţionează locomotive, stambă, telefoane sau inspectează abatoarele. Niciodată nu s-a găsit modalitatea ca să se strecoare printre atîţi „trîntori" vagabonzi şi vreun scriitor, care să vină cu orizontul intelectual mărit, cu sufletul încărcat de impresii ca o albină aducătoare de polen.

De aceea tot ce discutăm are fireşte un aer minor, provizoriu, plin de bunăvoinţă şi atît. Cea mai frumoasă fată... Încă o dată nu pot să-ţi spun nimic despre Gioconda şi Picasso.

Adevărul, anul XXXVII, nr. 12.517,
din 29 octombrie 1924.

ANUL TEATRAL 1924

Hotărît lucru, e o imposibilitate să cercetezi sporul unui an de teatru, socotind începutul lui în ianuarie 1924 şi sfîrşitul în 1925 ianuarie. E, de altminteri, o absurditate. Teatrul, şcoala şi toate activităţile intelectuale încep în septembrie. Pentru cel dintîi, în special, e un singur ciclu valabil: stagiunea. Cum să socoţi *Năluca* jucată la 5 ianuarie anul trecut, la un loc cu *Dinu Păturică* jucat mai zilele trecute şi să laşi în schimb, pentru anul care vine, *Bizanţ* de Mircea Rădulescu? Dar obiceiul e mai tare ca logica. Să ne conformăm lui şi să vedem mai de-aproape ce a însemnat anul trecut pentru teatrul românesc. Pentru că e vorba, în definitiv, de un bilanţ, să-l împărţim şi noi pe capitole:

REPERTORIUL

Cel original, bineînţeles, singurul care are importanţă pentru sufletul românesc, dovada netăgăduibilă a geniului creator al poporului nostru. S-au jucat următoarele piese: *Făt-Frumos* de Horia Furtună, *Omul care trebuie să moară* de Ion Minulescu, *Povara* de Romulus Voinescu, *Lumină din lumină* de C. Orendy, *Pălăria* de C. Râuleţ, *Biruitorul* de V. Băbeanu şi Rusu-Şirianu, *Păcat* de Lucreţia Petrescu, *Pierde-vară* de A. Moşoiu, *Don Quijote* de M. Sorbul, *Thebaida* de Victor Eftimiu, *Dinu Păturică* de Adrian Maniu şi I. Pillat, *Concert simfonic* de Paul Prodan.

Dintre toate, preferinţele noastre cad asupra celei dintîi. Poemul d-lui Horia Furtună e scris în versuri de o varietate ritmică, de o graţie şi de un pitoresc cu totul deosebite de ceea ce ne-am obicinuit să întîlnim pînă acum în feeriile noastre. E adevărat că personagiile acestei lucrări sunt foarte puţin active, dar avem, cum am spus, de-a face cu un poem. *Omul care trebuie să moară* nu e lipsit de verva specifică a autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu*, iar *Biruitorul* dovedeşte un simţ al artei scenice cu totul excepţional la cei doi autori debutanţi. *Dinu Păturică* trebuia înscris în repertoriul Teatrului Naţional dacă nu pentru altceva, cel puţin pentru lumina de artă pe care o aruncă asupra uneia dintre epocile istoriei noastre cele mai interesante.

ACTORII

Dar, imediat după război, criza adevărată a teatrului românesc nu e cîtuşi de puţin o criză de repertoriu, ci una de actori. Războiul a precipitat, într-un excesiv rezumat, cîteva generaţii întregi în artă. O adevărată prăpastie e între ceea ce a fost şi ce e azi în viaţa artistică. Sunt piese, actori şi scriitori care îţi apar ciudaţi şi aproape ridiculi ca o cucoană într-un tailleur cu corsajul şi talia sus, cu poale lungi, după moda de la 1905 pe care o vezi într-un *Je sais tout* de acum 20 de ani.

E adevărat că eforturi considerabile s-au făcut de către generaţia matură ca să se angajeze în ruajul vremii. Cele mai multe însă au fost în zadar. Cauza e că numai temperamentele cu totul superioare, cele care domină epocile, sunt capabile să supravieţuiască propriei lor generaţii scufundate în trecut.

Ar fi fost deci logic ca epoca actuală să-şi creeze actorii ei cum şi i-au creat toate epocile. Ei bine, trebuie să recunoaştem că aşteptările au fost zadarnice. Nici o personalitate nouă nu s-a ivit. Cauza nu ar fi prea greu de găsit. Personalitatea presupune capacitate de experienţă şi iniţiativă, cultură temeinică.

Numai așa se poate evada din țarcul înaintașilor. Dar actorii noștri tineri nu citesc, *nu iau parte la întreaga* noastră viață culturală nu numai *la cea teatrală.* Vom nota două-trei încercări timide în sensul unei dibuiri de drumuri noi. Dar mai întîi să amintim sforțările cîtorva dintre cei consacrați ca să zicem așa. În *Shylock,* d. Brezeanu n-a cunocut un succes personal, nici d. Demetriad în *Don Quijote.*

În *Bolnavul închipuit,* același lucru se poate spune despre interpreții bătrîni. În *Pescărușul,* d-na Maria Filotti a avut linia cerută de rol. Un succes mare, indiscutabil e al d-lui Bulfinschi în *Femeia îndărătnică.* Iancovescu s-a risipit ca apa unui izvor artezian în roluri care trăiau numai printr-o îngroșare de replici. În *Kean,* d. Tony Bulandra a găsit o încoronare a activității sale artistice. D-na Almăjan-Buzescu și d. Storin au dat relief, culoare și viață celor două roluri principale din *Biruitorul.* Athanasescu a dat o frumoasă dublură lui Petrucchio de Bulfinschi. Să reținem pe d. I. Sîrbu în *Pescărușul.* Firește că nu putem uita cele cîteva apariții ale d-nei Tantzi Cutava și cu asta am încheiat socotind ceea ce era de reținut din activitatea actorilor mai în vîrstă.

Din cei tineri, din generația actuală ca să zicem așa, se desprinde hotărît un anume : N. Bălțățeanu.

Deși în mod oficial numai stagiar de clasa II, acest tînăr actor a devenit unul din elementele de frunte ale Teatrului Național, alături de actori bătrîni. Înzestrat cu un fizic agreabil, elegant și fin, cu o remarcabilă inteligență ține cu succes oficiul de prim amorez al celei dintîi scene romînești. Cu asta n-a rezolvat încă problema acestui gen — îi lipsește și energia și verva —, dar e fără îndoială în primul plan. E, firește, folosit mai în tot ce se joacă de către acest teatru, dar rolul în care a întrunit unanimitatea criticii e cel din *Dinu Păturică* pe care l-a jucat cu o mare bogăție de nuanțe și un real simț al progresiunii dramatice.

În același timp, face o carieră frumoasă, pe aceeași scenă, o tînără artistă : d-na Marioara Zimniceanu. Plină de temperament, frumoasă și cu un fizic de scenă aproape ideal ar fi putut să ne dea în sfîrșit acea multă dorită „femeie de treizeci de ani" pe care o așteptăm cu toți să răsară dintre elementele tinere așa cum generația anterioară a dat vreo cîteva elemente strălucite : Marioara Ventura, Marioara Voiculescu și Elvira Popescu. Se pare însă că nu și-a format o cultură generală strict necesară azi unui element de primul ordin și nici nu are gustul nuanțelor în sensibilitate. Nu e mai puțin adevărat că a jucat actul trei din *Femeia îndărătnică* într-un stil magnific.

G. Calboreanu, dublînd pe Amos din *Bujoreștii,* s-a dovedit încă una dintre nădejdile cu multă șansă de realizare ale teatrului

nostru. I. Pop Marțian, după cîteva apariții trecătoare, ici colo, a obținut un real succes în *Făt-Frumos* al d-lui Horia Furtună. În *Kean* d-na Tanzi Bogdan a pus o reală emoție. I. Lefter în ultimele roluri se dovedește un comic cu replica precisă, de efect imediat, Natașa Alexandra a arătat o surprinzătoare maturitate artistică în rolul Belinei din *Bolnavul închipuit*. Vasile Brezeanu, tînărul actor de la Popular, n-a mai avut ocazia nici unui nou succes.

Acestea par să fie elementele tinere care au dat de vorbit mai mult anul acesta. E probabil că anul viitor vom comenta cu ocazia bilanțului, cîteva cel puțin din numele proaspeților debutanți, destul de promițător : I. Constantinescu, Puia Ionescu, Maria Mohor, Athena Dumitrescu, Elena Caler, Corina Barbu, M. Deculescu, E. Zaharia, Andronache, Nadia Nădejde, Mioara Iliescu. Dintre aceștia unii au dublat numai, alții au jucat de la început roluri de mai mică importanță.

REGIZORII

Dacă n-a fost anul actorilor, se poate spune că 1924 a fost, în teatrul nostru, anul regizorilor. Intruziunea violentă a d-lui Soare cu *Năluca*, și mai ales *Shylock*, în ianuarie trecut, a provocat un spirit de întrecere între toți regizorii noștri. Înzestrat cu multă fantezie, cu un gust al nuanțelor cu totul superior, poet aproape, d. Soare a obținut mari succese de public și mai ales de presă în același timp (*Bolnavul închipuit*, *Kean*.) Înscenările d-sale au ceva proaspăt, plin de culoare, un ritm susținut, care cuceresc. În ultimul timp a început să fie tot mai viu discutat procedeul d-sale, inferior din punct de vedere artistic, de a subordona textul fanteziilor uneori fantasmagorice ale decorului.

D. Paul Gusty nu lucrează de azi de ieri... Încă de acum trei ani, noi arătam într-un articol anume nu numai formidabila sa putere de creație, uimitorul său simț dramatic, dar și faptul că trupa de comedie pe care a alcătuit-o — și, prin descendență, alcătuiește și azi — fala teatrului nostru e datorită acestui genial regizor. Apariția d-lui Soare nu l-a găsit nepregătit. Deși destul de plictisit și fără prea multă poftă de lucru — la sfîrșitul unei cariere de aproape o jumătate de veac — d. Paul Gusty urmărea foarte de aproape noua mișcare a regiei. *Masca*, *Femeia îndărătnică* și *Dinu Păturică* au fost realizări în unele momente, unice, de artă a regiei.

D. V. Enescu n-a avut prilejul unor puternice manifestări. După ce pusese anul trecut în scenă *Țăranul baron* precedînd cu succes pe d. Soare, a realizat însă în *Pescărușul* un act al patrulea plin de poezie și adîncime.

Directorul Teatrului Mic, d. I. Iancovescu, este nu numai un extraordinar actor, dar şi un înzestrat director de scenă [40]. Are un simţ al comicului fin, al vervei scenice, greu de egalat. E un adevărat animator şi asta se vede mai ales din influenţa pe care o resimt toţi cei care joacă împreună cu el. Păcat că nu studiază totdeauna cu stăruinţă şi de aproape piesele pe care le joacă. Ar putea da realizări într-adevăr superioare. Cunoaştem însă cu toţi dificultăţile trupelor particulare şi să ne mulţumim cu ceea ce ne poate da acest actor de rasă. Căci nu e puţin. În mai puţin de trei ani a dăruit Capitalei un teatru nou şi cîţiva actori de comedie care contează în mişcarea noastră dramatică : Dorina Heller, Marilena Bodescu, I. Ţăranu etc.

Pictorul Traian Cornescu trebuie amintit cu cele mai calde elogii în bilanţul anului 1924. Talentul lui sigur a dat posibilitate regizorilor noştri să-şi realizeze proiectele. Viziunea puternică şi abilitatea tehnică le-a dovedit Cornescu mai cu seamă în *Peer Gynt* unde pretenţiile textului contraziceau micimea scenii.

Un teatru nou ne-a dăruit de sărbători şi d-na Marioara Voiculescu. E o încercare îndrăzneaţă, demnă de această actriţă. Mai ales că acest teatru se inaugura cu *Peer Gynt*.

Argus, anul XVI, nr. 315,
9 ianuarie 1925.

ÎNTRE ACTOR ŞI AUTOR

Printr-un articol din *Rampa*, autorul lui *Ion* face o paralelă între modul cum e tratat la noi actorul şi cum e tratat autorul dramatic. E inutil să repetăm aici lucruri ştiute de toată lumea. Preferăm să desprindem însă, analizînd mai de aproape, cîteva trăsături care ar putea să capete un caracter de generalitate. Suntem dispuşi chiar să deducem din această paralelă consideraţii cu privire la problema cea mare a muncii intelectuale. Căci nu ni se pare un exemplu mai potrivit decît cazul actorului faţă de cazul scriitorului.

Dar mai întîi de unde această favoare a publicului ?

De ce atîta atenţie pentru cel care reproduce, interpretează cel mult, şi cel care creează, ca rodire a unei pregătiri culturale şi a unei vaste experienţe personale ?

Întotdeauna suprafeţele au reţinut atenţia puţin perspicace a maselor mari ; autorul, care scrie, e absent, actorul e în carne

și oase pe scenă. Cel care a gîndit și a realizat un progres în sensibilitate e Cyrano în umbră, cel care primește sărutul e frumosul de Guiche.

Publicul răsplătește grabnic, instantaneu. Nu cel care a trimis banii se bucură de toată stima. Ci factorul poștal care i-a scos din geantă. E o mentalitate primitivă, dar cu rădăcini adînci. Iată de ce nici unul dintre scriitorii noștri nu a cunoscut favoarea publicului în măsura în care o cunosc atîția actori. Comparați soarta lui Eminescu cu a unui actor (artist — căci actorii sunt singurii care au identificat ideea de artă cu aceea de meserie) atît de sărbătorit și încă de repetate ori. Luați doisprezece din cei paisprezece miniștri ai noștri și veți vedea că, dacă abia de au auzit vag despre scriitorii în plină maturitate azi, cînd recunosc și întind mîna fericiți celei dintîi stagiare sau celui mai june stagiar.

Nu se poate spune că actorii n-au profitat din plin de această favoare. Fiecare în parte și toți ca breaslă.

Cei mai mulți cîștigă peste cît le trebuie și obțin personal tot ce vor. Să se facă experiența simplă : un actor și un autor, ambii fruntași printre semenii lor, să încerce să obțină un act oarecare de la autorități. Un pașaport, să zicem. Pe cîtă vreme autorul e tratat ca orice inoportun necunoscut, simpla apariție a actorului trezește surîsuri amicale, apostrofe de saluturi și orice se lasă de o parte ca să fie mulțumit.

Dar aceste satisfacții sunt de mai puțină importanță decît cele obținute pentru colectivitate, pentru întreaga breaslă.

Actorii sunt printre cei dintîi muncitori intelectuali care și-au regulat situația în stat. Teatrul a fost decretat necesitate socială înaintea oricărei arte.

Recunoașterea acestui fapt s-a făcut prin crearea teatrelor oficiale. În cadrele acestor teatre actorii — calificați — sunt înscriși în bugetul statului cu sume lunare fixe. Această „calificare“ a fost un imens cîștig. Pentru obținerea ei s-au creat conservatoarele. Astăzi e o meserie de actor, cum nu e una de scriitor.

Să întîrziem mai mult aici.

Care a fost criteriul după care actorii au fost calificați ?

Talentul ? Fără îndoială că nu... Toată lumea știe că teatrele gem de roiuri de nechemați.

An de an, fiecare cronicar dramatic se simte obligat să atragă atenția publicului asupra unui grup compact de favorizați ai artei teatrale, care nu fac decît să încarce bugetul teatrelor.

De altminteri, nu toți cei mai talentați actori se bucură de sprijinul unui angajament oficial. Nimeni nu ar susține astăzi, fără să nu pară imens ridicol, că talentul a fost criteriul după care s-au recrutat actorii. Dimpotrivă e clar de tot că e o adevărată promiscuitate între cei chemați și cei nechemați.

Dar încercați o propunere. Sub pretext că s-au amestecat printre cei înzestrați și o mulțime de intruși, să se desființeze teatrele naționale.

Nu-i așa că ar fi cu desăvîrșire absurd?

Și totuși această absurditate e la baza oricărui argument care se aduce împotriva organizării scriitorilor. E afirmația că în cazul unei organizări ar fi prea greu de ales. Că pe lîngă cei talentați s-ar strecura și atîția netalentați. Ei și? De fapt, acest „ei și" e totul. În ziua cînd l-ar pricepe toată lumea, chestiunea ar fi rezolvată. Nu e necesară o selecțiune absolută.

Principiul, care se desprinde din toate acestea, e că la baza oricărei organizații a celor care muncesc în șantierul artistic, nu poate fi un criteriu scos din logica solidelor. Nu poți să scrii că X are 3,25 m. talent sau 35 kg. de îndemînare dramatică. Dar a renunța la organizație pentru că nu poți face această afirmație e tot atît de ridicol.

Corectivul care se adaugă e cel că, în raporturile dintre creatorii artistici și oficialitate, trebuie să intervină noțiunea de grup neomogen! Statul trebuie să dea tot concursul unui grup destul de inegal în ceea ce privește elementele care îl constituie, suficient însă de colorat și în ceea ce privește caracteristica colectivității. În fiecare clasă sunt elevi premianți și elevi repetenți (știm precis că nu totdeauna cei dintîi sunt de preferat celor din urmă), dar asta nu împiedică numerotarea claselor.

Iată, credem, cîteva concluzii care se desprind cu ușurință din o cercetare mai de aproape a stărilor deosebite în care se găsesc scriitorul și actorul.

Ar putea constitui și schița unui fragment de actualitate.

Rampa, anul IX, nr. 2170,
din 21 ianuarie 1925.

PAGINI DE CIORNĂ

DESPRE TEATRU

În definitiv, trebuie să se găsească modul ca în Conservator să fie admiși și oameni de cultură și inteligență excepțională. Sunt cîteva roluri în repertoriul mondial care nu merg fără asta. Pentru că, la urma urmelor, actorul poate „face" pe oricine, numai pe inteligentul, nu.

*

Rolurile au un anumit soi de detalii, cum își împodobesc copiștii literele mari cu codițe, floricele și curbe borțoase.

*

O piesă nu poate să aibă succes fără actori. Căci spectacolul e al lor. Poate să aibă succes, un anumit succes, chiar o piesă proastă cu interpreţi buni. Niciodată, o piesă bună cu actori proşti sau nepotriviţi.

*

Închipuiţi-vă numai pe Othello cu d. Ciucurete, de pildă.

*

Să încercăm să completăm ideea. Cum vi se pare actorul care spune „frumos" şi convins o platitudine pe care i-o impune un text idiot?

*

Niciodată o piesă bună n-a căzut din cauza publicului. Totdeauna din cauza interpreţilor. Cîteodată şi a criticilor.

*

Criticul care are pretenţia să judece o piesă numai după audienţa din seara premierei e tot atît de bun de compătimit ca acel care crede că poate judeca un fragment din *Traviata* — admiţînd că printr-o întîmplare excepţională n-a auzit încă opera — după ofurile prelungite ale unor lăutari din marginea Ploieştilor.

*

Orice ar putea spune directorii noştri de scenă, o amantă de şaizeci de ani, sau un amant de lemn, mă impresionează tot atît de ciudat ca friptura de la recuzită.

*

Teatrul fără femei frumoase este o monstruozitate.

*

Dintre sutele, poate şi miile, de romane care s-au scris nu ştiu dacă e vreunul care să aibă drept eroină o femeie urîtă. Cum ar putea fi altfel teatrul? Este drept însă că majoritatea actriţelor au frumuseţea aceea sălcie a reclamelor pentru cutiile de pudră. (Cele cu gură şi dantură frumoasă par simple reclame pentru paste de dinţi).

*

Singurul care gustă în adevărat frumuseţile teatrului este publicul. Aşa-zişii intelectuali vin la teatru cu un întreg arsenal de prejudecăţi, principii şi formule care de trei mii de ani s-au dovedit toate proaste. E deci o binefacere că majoritatea auditorilor nu mai ţin minte, după ce părăsesc sala, nici numele autorului, nici titlul piesei, unii uită şi pe actori şi adesea şi subiectul.

*

Trebuie ca atunci cînd un actor îşi povesteşte isprăvile pe scenă să-ţi dea impresia că le-ar fi putut săvîrşi aievea. Pare un lucru elementar. Nu ?

Cîţi dintre actorii care joacă pe Napoleon ar fi putut cuceri Europa, într-adevăr ?

*

Actorii cu adevărat mari — unul la cincizeci de ani — sunt dintre geniile cele mai autentice ale unui popor. Ei pot trăi vieţi diverse şi toate mari [41].

Rampa, anul VIII, nr. 2191,
din 15 februarie 1925.

NOI AUTORI DRAMATICI

Pe d. George Mihail Zamfirescu [42] nu-l cunosc şi nici nu l-am văzut măcar vreodată la faţă. După nume mi-e antipatic. L-am întîlnit într-o serie întreagă de reviste obscure şi meschine, date la iveală de scriitori înăcriţi şi rataţi înainte de a fi început cariera. Şi ca şi cînd asta n-ar fi de ajuns, am văzut anunţat un volum de al d-sale „cu prefaţă de"... de un coleg al d-sale [43] şi e probabil că acelaşi coleg va publica un volum cu o prefaţă de d. George Mihail Zamfirescu.

Cuminecătura — piesa într-un act a acestui scriitor — ne-a căzut cu totul întîmplător în mînă şi a constituit pentru noi o adevărată revelaţie. E transpunerea în teatru a nuvelei despre Lăpuşneanu a lui Const. Negruzzi. Nu s-ar putea spune că e un act închegat, căci îi lipseşte un conflict consistent, o intrigă propriu-zis, dar conturarea personagiilor, definitivă, e întregită

de un dramatism al dialogului cu totul neobicinuit. Sunt puţine piese scrise în româneşte cu atîta vigoare interioară, cu atîta sens al adevărului sufletesc. Nu avem la îndemînă nuvela lui Negruzzi ca să ne dăm seama pînă unde merge originalitatea d-lui George Mihail Zamfirescu, dar teatrul e altceva decît o nuvelă şi de altminteri considerăm *Cuminecătura* nu ca o operă menită să rămîie, ci ca un strălucit examen de autor dramatic, ca să zicem aşa.

Domnul Mircea Ştefănescu e un tînăr ziarist, fost redactor al *Epocei* [44], care n-a publicat, după cîte ştim, nici o pagină de literatură pînă acum [45]. De aceea, se vede, piesa în trei acte pe care a avut amabilitatea să ne dea s-o citim, şi pe care a prezentat-o de curînd Teatrul Naţional, are atît de vădite, surprinzătoare, însuşiri literare. O piesă de nuanţe, de atmosferă şi de caldă intimitate, care diferă mult de lucrările dramatice româneşti de pînă acum. Personagii conturate cu preciziune de artă aleasă, o maturitate de neaşteptat, în dialog şi în gradarea situaţiilor dramatice, fac dintr-odată din d-l Mircea Ştefănescu unul dintre autorii noştri dramatici. E adevărat că piesa are evidente cusururi, că actul trei e departe de primele două, dar trebuie să ne obicinuim odată să luăm operele de artă drept un soi de fiinţe vii chiar cînd sunt defectuoase şi să nu le considerăm ca pe nişte construcţii de carton care pot fi modificate sau cîrpăcite. Nu există în tot repertoriul mondial o piesă căreia să nu i se poată reproşa ceva.

Toţi cei care urmăresc cu prietenie adevărata literatură dramatică românească (literatură pentru care se cheltuiesc cel mai adese, fără folos, atîţia bani şi atîtea vorbe zadarnice) vor trebui să înregistreze cu bucurie apariţia a doi adevăraţi autori dramatici. În anul acesta teatrul românesc a reprezentat numai monştri de carton şi stambă, lipiţi cu cocă.

P.S. Articolaşul acesta, din martie 1925, are nevoie de o explicaţie. Ambii autori sunt înainte cu mult de realizarea şi publicarea operelor lor cunoscute. Se poate vorbi deci de nete anticipaţii. Dar sistemul anticipaţiilor şi al profeţiilor literare e la noi un procedeu compromis, fiindcă oamenii care îl practică „anticipează" un număr considerabil de nume, din care nu e de mirare că unele rămîn prin jocul întîmplării.

Cine joacă toţi caii dintr-o cursă nimereşte desigur şi pe cel cîştigător, dar mare ispravă n-a făcut. E necesar deci să adăugăm că d-nii George Mihail Zamfirescu şi Mircea Ştefănescu, în scris, iar d. Anton Holban [46], oral, reprezintă *singurele* noastre

„anticipaţii" din noianul imens de piese care ne-au fost oferite în aceşti ani spre lectură. (Notă din 1936) [47].

Cuvîntul liber, seria II, anul II, nr. 13, 28 martie 1925.

CRIZA TEATRULUI ROMÂNESC

Viaţa noastră teatrală a înregistrat, în ultimul timp, o serie de insuccese categorice : am renunţat să ne mai ocupăm în parte de ele, dar ţinem să arătăm că au deprimat cercurile intelectuale de la noi. Toată lumea e nedumerită şi îngrijorată. Un interviu pe care *Rampa* îl publică într-un ultim număr reflecta din plin această nelinişte : directorii de teatru nu mai ştiu ce să ofere publicului. Comedia de salon, gen H. Bataille, Bernstein nu mai merge, drama istorică iar nu merge. Chiar cînd se obţin succese, ele sunt de aşa natură că nu pot duce la nici o concluzie ; nu mai ştim ce vrea publicul, nu-l mai înţelegem şi nu ne înţelege, oftează dezolat anonimul director, ale cărui observaţii dovedesc, de altminteri o serioasă cumpănire a stării de lucruri. Şi totuşi punctul pe *i* nu-l pune. Îl vom pune noi oricît de dezagreabil ar fi unora *.

Dar să eliminăm mai întîi un motiv de eroare. Criza financiară prin care trecem nu pare să aibă influenţă considerabilă asupra teatrului. Dovadă, faptul că atunci cînd d-ra Ventura şi-a anunţat spectacolele, biletele s-au vîndut cu săptămîni de zile înainte, iar în serile de spectacol trebuia să intervie armata pentru ordine. Nu, nici o îndoială nu mai încape. Publicul e dornic de teatru. Dovadă că fiecare seară de premieră — de încercare — e bine populată, dovadă sălile pline pe care spectacolele, unele spectacole blufeşti, le fac la Naţional.

Nu în partea aceasta trebuie căutată vina. Ea e în tabăra repertoriilor, a regiei, a actorilor. Şi din astea, poate că ar trebui să scoatem repertoriul — căci piese se găsesc destule. Dacă directorii de teatru nu ştiu să aleagă, e treaba lor. Rămîn regia şi materialul actoricesc. Aci e nodul crizei. De altminteri lucrul acesta l-am spus cu preciziune — şi fără ezitare — încă de acum doi ani de cînd am început activitatea de cronicar dramatic [49].

Criza teatrului românesc este o criză de actori şi regie. E adevărat că glasul nostru n-a avut prea mult ecou. Ni s-a

---

* Bineînţeles că acest articol, din 13 martie 1925 [48], priveşte numai teatrul din acel timp. Astăzi, după 11 ani, situaţia e după cum ştiţi cu totul alta : veselă şi optimistă ca un parter de roze. (Nota din 1936.)

răspuns cu pînză vopsită și jocuri de lumini (care nu erau decît un paliativ, menit să cadă repede în desuetudine) și cu articole neroade și ditirambi la adresa actorilor noștri, care ar fi printre cei dintîi în Europa. E destul să ne gîndim, ca să vedem ce înseamnă această „întîietate", la succesul obținut de o parte din trupa din Vilna și la faptul că un actor, care era socotit cel mai de frunte, n-a putut să joace măcar — după Moissi — pe Fedia din *Cadavrul viu*.

Cu ocazia bilanțului, pe care l-am publicat de Anul Nou în *Argus*, subliniam încă o dată categoric caracterul crizei prin care trece teatrul nostru : criză de actori.

Fiecare generație își are actorii ei, care întrupează propriul ei ideal dramatic, actori cari niciodată nu sunt străini de preocupările intelectuale și sentimentale ale epocii pe care o reprezintă. Ei au o anumită sensibilitate, sensibilitatea contimporanilor lor. Teatrul clasic în epoca lui de înflorire și-a avut actorii lui anume. Drama romantică de asemeni.

Teatrul modern, liber, pornit de la Antoine, și-a avut și el interpreții lui, *care nu erau nici cei ai dramei romantice, nici cei ai tragediei clasice.* Erau anume interpreți, oameni și femei care urmăreau moda zilei și în ce privește îmbrăcămintea și în ceea ce privește viața pasională.

Războiul a însemnat un dezastru pentru teatrul liber și pasional. *Un dezastru și pentru actorii lui, care sunt — e de la sine înțeles — sortiți să dispară odată cu el.* E fatal ca o lege. Fiecare generație de teatru își are actorii ei. E adevărat însă că actuala generație a avut o crudă neșansă... Nu a avut timpul să îmbătrînească și se vede — din cauza împrejurărilor neașteptate — demodată, brutal scoasă din circulație, în plin apogeu al carierei ei. Desigur că e o întîmplare excepțională, dar dureros de reală.

Toate eforturile le-au făcut acești actori, care se găseau mai toți în afară de teatru, să se mențină în viața teatrală : au încercat toate repertoriile, toate „regiile".

N-au izbutit decît să prelungească o agonie, un deznodămînt fatal.

Singure două personalități fac eforturi serioase să se sustragă destinului comun generației. D-na Marioara Voiculescu și d. G. Storin care urmăresc de-aproape viața literară de azi — căci viața literară e cea care dictează teatrului —, dar nu totdeauna cu sensul sigur al drumului adevărat.

Drama românească — căci comedia e în afară de discuție — se vede prin urmare lipsită de interpreții ei în plină maturitate acum cînd generația tînără nici n-a avut timp să se formeze.

Articole ditirambice, fotografii, afişe mari cît toate zilele, subvenţii etc. nu pot face nimic împotriva crudei realităţi *.

Cuvîntul liber, seria II, anul II, nr. 13, 28 martie 1925.

CRITICĂ DRAMATICĂ FRANCEZĂ

E uimitoare această critică pariziană **, în ingeniozitatea cu care se pricepe să găsească motive de laudă pentru orice piesă. Tot arsenalul unui stil graţios, ca un refren de romanţă, stă la dispoziţia unor oameni, care admiră fără să obosească. Dacă piesa e de pildă puţină şi goală, ca o chelie, e lăudată pentru formula ei simplă şi „concisă", dacă e răsunătoare, ca o trompetă de bîlci, e lăudată bineînţeles pentru „pateticul" ei.

Antoine, Paul Souday [50], André Rivoire [51] sunt totuşi critici care judecă destul de sever producţia dramatică de astăzi. Poate şi Gaston Boissy criticul *Comoediei*, care dealtfel excelează în subterfugii menite să-i lase şi reputaţia de obiectivitate şi pe cea de om amabil. Antoine cronicarul *Argusului* franţuzesc, *l'Information*, se ocupă însă mai mult de jocul actorilor, iar ceilalţi doi sunt oameni cu judecată sănătoasă şi mult bun-simţ, dar nici unul, nici altul nu aduc o hotărîtă şi unitară concepţie asupra teatrului, care să le permită deducţii coordonate, asemeni unei desfăşurări organizate. Claude Berton, unul dintre cei mai tineri critici francezi — poate şi ca vîrstă —, pare să fie singurul cronicar de teatru, în Franţa azi, care şi-a sistematizat modul de a înţelege teatrul. El înlocuieşte la *Nouvelles littéraires* — publicaţie care a făcut o atît de norocoasă carieră — pe Maurice Boissard, unul dintre cei mai interesanţi scriitori francezi, critic cu o intuiţie uluitoare, meşter al scrisului expresiv. Şi îl înlocuieşte cu succes. E acesta unul dintre miracolele gîndirii efective, de a nu avea nevoie de stil. Căci Claude Berton nu are ceea ce se numeşte stil.

Claude Berton e prolix, are fraza lungă şi expresia directă, şi cu toate acestea scrisul lui are o suculenţă de fruct copt.

Gîndirea lui expresivă ia contact direct cu viaţa, în care a avut grijă să integreze cu anticipaţie teatrul. Libertatea cu care se mişcă pe liniile interioare ale problemei e surprinzătoare. Sim-

---

* Nici acum, după 11 ani, nu se poate juca o dramă pe scenele româneşti şi tocmai pentru *acest* teatru statul a cheltuit, în 12 ani, după capriciul şi toanele unui acefal autoritar, peste un miliard de lei (Notă din 1936).

** Am suprimat o introducere dulceagă, concesivă şi inutilă. [52] (Notă din 1936.)

plele cazuri în teatru se grupează, asemănătoare, pe familii de fapte, se clasifică în genuri care slujesc la explicarea fenomenelor, cum principiile fiziologice explică secreţiunile.

Şi totul cu o spontaneitate care dă o imensă savoare literară textului. Nimic abstract. Fiecare adevăr general e ilustrat cu ajutorul unui nume cunoscut de toată lumea, fiecare caz individual luat din actualitate e explicat printr-o generalitate evidentă după cel dintîi examen serios. Se înţelege de la sine ce valoare capătă o judecată emisă dacă nu sub zodia eternităţii, cel puţin sub un unghi de vedere superior hazardului stilistic.

În foiletoane compacte, Claude Berton formulează, săptămînal, generalităţi fecunde despre teatru, pornind de la premierele curente. Fireşte că o astfel de metodă are riscurile ei. E ridiculă şi fadă, dacă nu e nutrită cu o reală şi bogată experienţă personală, de o corosivă intuiţie *. În diverse rînduri, Claude Berton a explicat sensul interesului dramatic, raporturile lui cu mijloacele actorilor, condiţiile emoţiei în teatru, resorturile interioare ale jocului actoricesc. Principalele piese produse în ultimul an şi piesele din marele repertoriu, reluate în timpul acesta, au fost supuse de el examenului, cum se precipită un preparat chimic pentru analiză.

Într-un număr recent de pildă al gazetei *Nouvelles littéraires*, e o extrem de interesantă ipoteză asupra caracterului psihologic al actorilor în general, pe care nu putem să n-o relevăm pentru curajul ei, poate şi pentru un detaliu preţios pentru noi — care ne-am găsit de atîtea ori în violent dezacord cu restul criticei dramatice — căci ajunge la concluzia că în categoria marilor actori (a „naratorilor“) intră alături de Lucien Guitry, Gémier, Dullin, Brulé [54], Jules Berry [55], Francen [56] şi dintre femei Vera Sergine [57], Simone [58], Margueritte Jamois, Valentine Tessier [59] şi Elvira Popescu. Ceea ce confirmă judecata noastră de aci. Şi nu pomeneşte nicăieri despre Ventura, atît de idolatrizată la noi. Ceea ce iarăşi confirmă judecata noastră, care a părut atît de singulară.

Poate însă că şi Claude Berton, cu toată abundenţa frazei lui, se resimte de tradiţia intelectuală, franţuzească, a clarităţii într-o măsură remarcabilă. Pare astfel mai puţin înţelegător cu nordicii şi nu de mult, indus în eroare de jocul d-nei Pierat [60], cu toată critica franceză, a judecat cu neînţelegere *Hedda Gabler* a lui Ibsen. Crede că eroina marelui nordic e o simplă „femeie furioasă, iritată, geloasă, invidioasă, înspăimîntător de avidă de răzbunare din motive *rău explicate*“.

---

* Mai tîrziu am aflat că într-adevăr e vorba de un fost actor. Peste cîţiva ani „a dispărut“ de la *Nouvelles littéraires* şi astăzi încă nu ştim dacă mai scrie pe undeva. [53] (Notă din 1936.)

Și, firește, o găsește lipsită de interes și, odată cu ea, lipsită de interes și piesa a cărei axă e. De fapt, motivele nu sunt tocmai rău explicate. Dimpotrivă ele sunt marcate, cu discreție, firește, dar și cu o preciziune care înseamnă o rară desfătare intelectuală. Hedda Gabler e, ca să zicem așa, o evoluată în subspecie. E un homuncul de geniu, fără dimensiunile sufletești ale geniului, dar e după chipul și asemănarea lui. E, de fapt, formula geniului care circulă curent, e concepția livrescă a personalității superioare. Hedda Gabler a iubit frumosul și realizarea. Frumosul după concepția ei.

Ea nu vrea „să domine" în principiu, cum afirmă Claude Berton, ci să influențeze anume destinul unui mare om, ceea ce e cu totul altceva. E plină de ea însăși și de dorința de a realiza ceva. Dar cînd, din motive pe care ea nu le înțelege, nu izbîndește să realizeze nimic, dorința ei se rezolvă în negațiune. Și e minunat marcat asta la Ibsen. Dar și atunci cîte preocupări pentru frumos, frumosul din concepția ei. Îi recomandă lui Loewburg să-și încunune fruntea chiar în momentul beției. Se împacă foarte bine cu ideea sinuciderii, dar îi mai recomandă lui Loewburg „să sfîrșească frumos, să-și tragă în tîmplă". Și durerea ei (de esteță) e profundă cînd află că el s-a împușcat în burtă, pur și simplu. E mișcătoare în ridiculul ei femeia aceasta :

— E o fatalitate ca tot ce ating eu să se murdărească imediat.

Și cum n-a sfîrșit el, va sfîrși ea „en beauté..." Nu se dă asesorului, pentru că s-ar simți scoborîtă, ci se va sinucide în acompaniament de cîntec. E un sfîrșit neronian. În orice caz el a fost întrebuințat cu seriozitate, chiar cu succes în Franța, de către Bataille, în *Marșul nupțial.* E în această piesă toată drama frumosului, căci „frumosul" a fost totdeauna mediocru * iar estetica Heddei Gabler nu e departe de aceea a lui Oscar Wilde. Iată deci motivele nervozității acestei eroine, care nu numai că nu sunt rău explicate, dar conțin o atît de interioară ironie, o atît de generoasă elevație în ordinul personalității superioare — prin delimitarea mediocrității Heddei — că transformă această piesă într-o capodoperă nu numai a lui Ibsen, dar a tuturor literaturilor.

Să lăsăm acum, la porunca paginatorului, concluziile noastre despre critica dramatică în genere, pentru numărul viitor.

Cuvîntul liber, seria II, anul II, nr. 15,
11 aprilie 1925.

---

* De la Wilde la Paul Valéry, calofilia e semnul mediocrității pretențioase... (Notă din 1936.)

INCOMPATIBILITATE

A apărut, în *Îndreptarea*, o scrisoare prin care d. Mircea Ştefănescu, autorul dramatic căruia aci, în paginile *Cuvîntului liber* i-am prevăzut o frumoasă carieră artistică, se demite din postul de cronicar dramatic al numitului ziar. Argumentul pe care îl aduce e că şi-a dat seama, din experienţă, că e incompatibilă îndeletnicirea de cronicar dramatic cu cea de autor de teatru. Mai de aproape lămuriri nu ne dă tînărul nostru confrate, dar cum afirmaţia d-sale se pretează la destule echivocuri, credem că n-ar fi rău ca, prin presupuneri măcar, să limpezim dacă se poate pune chestiunea asta. Cu atît mai mult cu cît nu mă înşel şi la Societatea autorilor dramatici a făcut cineva un fel de propunere în acelaşi sens, dar care n-a fost, fireşte, nici măcar luată în consideraţie.

Care putea să fie dealtfel experienţa d-lui Mircea Ştefănescu atît de amară ca să-l facă să se lase de meseria (să-i zicem deocamdată aşa) de cronicar ? D-sa a făcut ani de zile cronica dramatică şi abia acum de curînd a fost jucat cu un frumos succes [61]. Nici unul dintre critici nu i-a reproşat credem că a făcut o piesă de teatru. Directorul teatrului probabil iarăşi că nu. S-ar putea însă ca d. Mircea Ştefănescu să se simtă în calitate de critic obligat să laude toate spectacolele teatrului care l-a jucat. Aci se pare să fie nodul problemei. D-sa crede că nu poate refuza un serviciu unui teatru care la rîndul lui i-a făcut servicii.

Convingerea noastră e că tînărul autor de teatru înţelege greşit rostul şi nuanţa serviciilor pe care le poate face un cronicar dramatic. O cronică de complezenţă nu foloseşte niciodată la nimic. Publicul cetitor simte printre rînduri că e vorba de o concesie sau nu pune nici un preţ pe cronică, dacă ştie că autorul ei şi-a făcut un sistem din micile aranjamente particulare.

Sunt cinci-şase cronicari de ai noştri care nu fac totdeauna decît să laude cu o monotonie verbală care nu mai e urmărită de nimeni. Criticile lor sunt absolut inutile. Toţi ştiu asta de la directorul de teatru pînă la cel din urmă actor. În schimb sunt vreo doi-trei cronicari de teatru reputaţi ca foarte severi şi precişi în judecata pe care o formulează. Criticile lor sunt cele mai căutate şi cele mai influente. O aprobare în aceste dări de seamă preţuieşte pentru atmosfera creată în jurul piesei sau pentru cariera unui actor. Aceştia pot singuri face „servicii", dar servicii dezinteresate, valoroase prin această lipsă de preocupări străine artei. Conştiinciozitatea şi probitatea sunt înseşi condiţiile unei astfel de critici. Nerespectate, ele anulează critica şi orice fel de presupuse foloase. Prin urmare, nu poate fi vorba de servicii pe

care un autor dramatic va putea să le facă unui teatru și pe care teatrul să nu le obțină și direct de la publicistica curentă.

Un critic de teatru care, într-altă ipostază, ar evita să se ocupe, cu obiectivitate și bunăvoință, de greșelile unei direcții de teatru, nu i-ar face nici pe departe serviciul pe care i l-ar aduce arătîndu-le. Nu poate fi vorba despre restul confraților în teatru? S-ar părea că un sentiment de colegialitate te obligă la nesărate laude la adresa oricărui confrate. Un sentiment de falsă colegialitate. Nimic nu poate folosi mai mult unui autor decît o cît mai amplă și cît mai obiectivă discuție a operei lui. Dezagreabilă puțin cînd piesa e slabă, cît de aprobată însă devine sarcina de autor dramatic atunci cînd ai de spus cuvinte bune despre un coleg, cînd poți pune umărul ca să-l scoți din dificultate. Asta înseamnă și credință și dragoste pasionată pentru idei, pentru frumos, pentru triumful adevărului. Scrii cu sîngele și nervii tăi, sau nu scrii deloc.

Și dacă nu un autor dramatic, cine e mai chemat să scrie critică teatrală? Noi nu credem în critici „de profesie". Dar despre asta va trebui să vorbim mai pe larg altcîndva.

Bănuim pe de altă parte tot dezgustul unui scriitor, atît de sincer ca d. Mircea Ștefănescu, față de cei cîțiva autori dramatici cari își fac din critică un mijloc de șantaj asupra direcțiilor de teatru, ca să obțină să fie jucați. Probabil însă că d-sa cunoaște și cazul acelor directori de teatru care ei șantajează pe cronicari, autori de teatru în același timp, și îi pedepsesc scoțîndu-le piesele din repetiție, ca represalii pentru vreo critică justă.

Și cu asta ne apropiem tot mai mult de miezul problemei. Cuvîntul incompatibilitate se vede acum clar, în cel indicat. Raportul devine în cazul precis, la care am ajuns, o chestiune de prudență. Un autor de teatru și critic dramatic merge aproape la sigur că nu va fi jucat de o scenă oficială (căci trupele particulare răspunzătoare de propria lor existență trec cele mai adesea peste resentimentele personale).

Dar se va zice că e preferabil ca un autor să scrie teatru, nu critici. Cred însă că nimeni nu-l oprește de la asta. N-are decît să scrie cît îi place. Dacă a simțit însă că are ceva de spus, și în ordinul criticii curente, trebuie să se decidă să renunțe la gîndul de a fi jucat. În afară de cazul cînd la direcția teatrelor ar reveni d. Mavrodi, care se ceartă, poate, cu lumea dar nu se răzbună pe nimeni, sau d. Valjean care are stagiuni despre care ai mai mult de lăudat decît de criticat, în sensul rău al cuvîntului.

Cuvîntul liber, seria II, anul II, nr. 37,
din 14 noiembrie 1925.

FAPTA DE LUCIAN BLAGA

Poetul Lucian Blaga face o nouă încercare în teatru. E şi acum însă un teatru cu care rămînem mai mult în literatură. Subiectul pare inspirat de ultimele cercetări freudiene coroborate cu vechi teorii de-ale eredităţii. Un tînăr pictor Luca ştie că are o cumplită ascendenţă. Se trage dintr-un neam de ucigaşi. Tatăl lui, aprig, senzual, impulsiv şi orgolios, un fel de Karamazov, îi e un cotidian memento al blestemului sîngelui. Băiatul ştie bine că va trebui într-o zi să ucidă. Ca şi Lordul Saville din nuvela lui Oscar Wilde. Deodată apare în casă o fată de optsprezece ani cu „părul roşu, scurt, sprintenă, ciudată". Bătrînul libidinos se va culca cu fata dornică să fie frămîntată de braţe voinice, Luca va căuta să-i împuşte, dar un doctor, care la începutul piesei invocă pe Faust, se aşează în dreptul uşii gata să primească el glonţul. Chiar cere, însuşi, pacientului să tragă. Odată cu descărcarea revolverului s-a scurs printr-o *faptă* şi puroiul sufletesc al pictorului. De acum are sufletul vindecat, cum e vindecat un pîntec care a fost înţepat ca să se scurgă tot din el.

Vom vedea pe urmă cum devine un subiect ca acesta piesă de teatru. Deocamdată să ne întrebăm care e valoarea lui artistică. Ştim că, după publicarea experienţelor şi teoriilor freudiene, un mare număr de scriitori, mai ales dintre cei care ţineau să fie deschizători de orizonturi noi (Lenormand etc.), s-au grăbit să traducă aceste teorii în opere de artă. Dar a întemeia opere de artă pe o teorie medicală e o profundă eroare. E ca şi cum le-ai întemeia pe o teorie socială : marxism, naţionalism sau oricare alta.

Pentru că nicăieri moda nu e mai schimbătoare ca în medicină. Mai capabilă de fundamentale răsturnări. În privinţa aceasta moda feminină rămîne mult prejos. Timp de cîteva decenii li se recomandă tuberculoşilor altitudinile mari şi tuberculoşii dau năvală spre ele. Pe urmă se constată că sunt dezastruoase pentru bolnavii înaintaţi, că nu sunt acceptabile decît pentru cei ameninţaţi sau convalescenţi numai. Timp de decenii se recomandă celor bolnavi de nervi duşurile reci şi pe urmă se descoperă cu groază, că le sunt cu totul periculoase, găsindu-se formula duşului scoţian. Se cere stăruitor sterilizarea apei, zilele trecute, un medic afirma într-o mare revistă medicală calităţile apei murdare căci în ea predomină bacteriile necesare corpului. N-a fost nici unul din procedeele medicale care să nu sufere totale răsturnări. În afară de asepsie şi deci de chirurgie. (Zilele acestea citeam însă şi în această privinţă că în America s-a pornit o adevărată campanie împotriva extirpării apendicelui, operaţie al cărui principiu constituia o adevărată dogmă medicală pînă acum). Şi dacă atîta dezorientare domneşte în medicina curent experimentală, ce să

mai zici de cea psihologică unde dificultăţile sunt infinit sporite prin nesigurul ambelor discipline ştiinţifice ? De pe acum, Freud e privit cu destulă neîncredere de către unele cercuri ştiinţifice serioase şi e sigur că în orice caz teoriile lui vor fi radical amendate.

De aceea, toate operele literare cari se inspiră din moda medicală au un caracter destul de vremelnic. Nu există în artă decît două soiuri de documentare : introspecţiunea şi observaţia mediului cît mai obiectivă cu putinţă.

Dar să revenim la piesa d-lui Blaga. Odată subiectul (ideea) fixat fireşte că se impune expunerea sau utilizarea lui. Aci nu sunt două căi de ales. Materialul autorului dramatic sunt oamenii, iar procedeul, acţiunea dramatică. Personagiile *Faptei* sunt caracterizate printr-o neizbutită îmbinare de procedee preţioase de începător şi elocvenţă poetică. Îţi aminteşte, în prima parte, toate piesele nenumăraţilor amatori neînzestraţi pentru teatru, care-ţi asaltează sertarele biroului cu operele lor. Tatăl e orgolios, deci îşi va zice singur „marele eu", pictorul pictează şi fireşte n-are parale, doctorul are un tic („actorul are libertatea să-i dea un tic, bunăoară contractarea unui colţ al gurii"), fata e misterioasă ca la carte : „Nu ştiu nici eu cine sunt. M-am născut, sunt, fluier şi umblu, restul tăcere". Un convenţionalism banal al tuturor indicaţiilor de viaţă ale piesei, o sărăcie de fapte care face din lucrare mai mult o schiţă.

În schimb elocvenţa poetică nu e fără reale frumuseţi. Replici de un lirism plin de lumină, de sevă şi de savoare :

„E domnişoara (spune slujnica). Trăgeam cînepa la meliţă cînd veni furtuna. De cînd au început să cadă apele, domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin vînt peste cîmp. Goală a ieşit din odaia ei şi-a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare..

Sau (vorbeşte fata model) :

Uite, mi-a rănit braţul gheaţa bunului Dumnezeu.
Sărută-mi rana să se vindece sub gura ta
Ca sub frunza de leac.

Sau următorul dialog animat de o aprigă dorinţă :

IVANCA

Mi-ai luat puterile. Ai ochiul rău.

TATĂL

Şi acum ce vrei ?

IVANCA

De multe ori cred că eşti numai un vis. Aş vrea să te ating.

TATĂL

Atinge-mă.

IVANCA

(îl pipăie cu palmele de-a lungul trupului)

Ha ! Popă ori vis. Şi ce barbă ! S-ar crede că vii din celălalt tărîm.

TATĂL

Nu, Ivanca, sunt viu ; jumătate pămînt, jumătate spirit rău. Fereşte-te a doua oară să-mi deschizi uşa.

IVANCA

A ta e puterea, împlinească-se voia ta.

TATĂL

(o cuprinde). — Ivanca !

IVANCA

Arată-mi coşciugul.

(o duce în braţe în odaia de alături unde ea ştie că se află un coşciug în care popa iubeşte fetele).

Căci d. Blaga este unul dintre poeţii noştri autentici. E adevărat că mai toate elementele poetice ale *Faptei* sunt mai mult sau mai puţin cunoscute din operele d-sale anterioare, de la cîntecul flăcăului cu sînge anemiat la fata codrilor, cu păr cald şi grumaz tare, care vine nu se ştie de unde. Dar chiar repetîndu-se, un scriitor tot cîştigă. Se precizează în detalii.

E încă o chestiune pe care trebuie s-o lămurim, şi e indirect provocată de întrebarea : de ce scrie d. Lucian Blaga teatru ? De ce adică pune pe diverşi oameni să vorbească ceea ce ar putea prea bine vorbi unul singur : Autorul.

Teatrul nu este şi nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost menită pieirii. Şi cauza stă tot în cele explicate mai sus. Întîmplările ideilor împărtăşesc soarta ideilor. Se învechesc şi se demodează. Unele într-o mie de ani, altele în cinci sute, multe într-un veac, cele mai multe în zece, dacă nu în doi ani pur şi simplu. Nici o idee n-a rămas neclintită în viaţa omenirii.

Şi pe urmă cîtă lume se interesează de întîmplările cu idei ? Un cerc restrîns de pasionaţi. Deci un autor de piese „de idei“ se mărgineşte de două ori : în ceea ce priveşte durata în timp şi în ceea ce priveşte auditorul. [62]

P.S. Articolul nostru este din 1925. Peste zece ani cetim în *Orizont şi stil*, opera aceluiaşi, următoarea condamnare : „Un

miros de maidane te urmărește încă mult timp după frecventarea psihanalizei“ (p. 41). Ca o confirmare a unui sfat, între altele, nu e desigur prea rău pentru rîndurile de mai sus. (Notă din 1936).

Cetatea literară, anul I, nr. 1,
19 decembrie 1925.

ANUL TEATRAL 1925

Ne lovim din nou de tradiția fără sens și incomodă de a face bilanțul anului teatral chiar acum în mijlocul stagiunii actuale, înnodînd sfîrșitul celei trecute, cu capătul celei actuale. E greu să judeci unitar și general o mărime care nu e unitate. Aduni oi cu capre.

Se poate totuși spune că douăsprezece luni de teatru, pe care le închidem acum în ianuarie, nu au adus o recoltă prea strălucită. Mai ales în ceea ce privește literatura originală, care ea singură contează, căci ea înseamnă singura creație a acestui popor, anul a fost dintre cei mai slăbuți : influența montărilor de bîlci s-a dovedit dezastruoasă.

REPERTORIUL ORIGINAL

Femeia cu două suflete, *Iubire*, *Bizanț*, *Isus*, *Mitu Boerul*, *Niță Galantonul*, *Amedeu Stînjenel*, *Maestrul*, *Meșterul Manole*, *Aripi frînte* și *Anuța* sunt piesele noi oferite de autori români publicului românesc (la acestea trebuie să adăugăm piesa într-un act a d-lui T. Scorțescu și alte două, tot în cota unui act, ale d-lui Poldy Stern, jucate de d. Iancovescu).

Dintre cele două vor fi amintite în literatură : *Maestrul* de d. Mircea Ștefănescu, jucată de Teatrul Popular și *Anuța* de d-na Lucreția Petrescu, reprezentată pe scena Teatrului Național. Cea dintîi e remarcabilă prin înscenări de dialog și debit dramatic, cea de a doua e foarte bogată în incidente, care dau iluzia vieții și e mai ales susținută cu o vervă, comună dar vervă reală.

TEATRELE

S-ar putea socoti o epocă de reală înflorire în aparență, anul trecut, în ceea ce privește teatrele, dacă ținem socoteala că au funcționat cinci scene în București, dacă vreți șase.

Teatrul Național și-a făcut o tristă specialitate din piesele de spectacol. Înaintea textului, înaintea jocului actorilor e tendința să se treacă pînza vopsită, eșafodajele de lemn, procesiunile fastuoase. Încă de acum doi ani am atras luarea-aminte, aci în *Argus*, asupra drumului greșit pe care a pornit primul nostru teatru.

Se pare însă că în cele din urmă reacția nu va întîrzia. Nu va veni firește din partea publicului, care preferă circul teatral, ci din partea intelectualității noastre, care a și început să protesteze și să refuze să mai gireze acest soi de spectacole.

Teatrul Regina Maria, condus de asociația Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, joacă un rol de frunte în mișcarea noastră teatrală. Recunoașterea oficială a venit puțin cam tîrziu, sub forma unei subvenții de un milion anul acesta, pentru cincizeci de spectacole cu piese originale, și cu o promisiune de două milioane pentru anul care vine. A jucat dintre piesele originale numai *Stăvilarul*, *Amedeu Stînjenel* și *Aripi frînte*, dar prin valoarea elementelor care compun ansamblul acestui teatru importanța lui e capitală pentru teatrul românesc. Dintre piesele străine pe care le-a jucat n-ar fi de reținut decît *Discipolul diavolului* și *Anfisa*. Succese de casă însă au fost, în afară de comedia originală a d-lor Victor Rodan și N. Vlădoianu, *Domnul de la ora 5* și *Comediana*.

Teatrul Mic sau mai exact *Teatrul Iancovescu* a jucat cu multă vervă și mult comic de mare finețe o serie întreagă de comedii din „ciclul“ Verneuil alternat cu ciclul Sacha Guitry. Asta n-a împiedicat teatrul să obțină un durabil succes de casă cu *Nu-mi înșel bărbatul* a lui Feydeau.

E caracteristic acestui teatru că, și în anul acesta, a continuat să formeze o serie de tinere talente pentru comedia „ușoară“, dar cu atît mai greu de jucat. Gestul e unul dintre cele mai frumoase din viața noastră teatrală.

Teatrul Popular, căruia presa i-a dat un concurs neprecupețit, a avut două succese frumoase și de artă aleasă. *Maestrul* d-lui Mircea Ștefănescu și *Școala femeilor* de Molière în traducerea d-lui Filip Gesticone. Alte încercări n-au izbutit. *Teatrul pentru copii*, care fusese la început extrem de bine primit de către cei mici, lîncezește și ar trebui reorganizat. Meritul acestui teatru stă în faptul că a pus în evidență o serie de debutanți despre care vom vorbi mai jos.

Teatrul Marioara Voiculescu a avut anul trecut un spectacol de mare artă cu *Lulu* de Wedekind. Lipsit de organizație, acest teatru a fost nevoit să-și întrerupă stagiunea.

Teatrul Central a cunoscut prin trupa evreiască un mare succes cu *Cîntărețul tristeții sale* a lui Osyp Dimov. Regia d-lui

I. Bulov a dat un cadru de vis și realitate pregnantă în același timp unei piese care se preta și la una și la alta. S-a realizat un frumos ansamblu, căci „Trupa din Vilna“ numără cîteva elemente de mare valoare.

O încercare a d-lui Sternberg de a monta prea complicat *Căsătoria* lui N. Gogol, în toamna aceasta, a dat greș, deși a vădit intenții interesante. În schimb, e probabil că trupa va cunoaște un succes de mare durată cu *Cel mai important* de Evreinov. D-na Alex. Stein, d. Bulov, Kamen, Samuel Iris și d-nele Myriam Orleska și Judit Lares sunt actori pe care oricînd se poate rezema un teatru. Anul trecut a înregistrat și trei încercări de turneu, venite din afară. D-na Maria Ventura, care a cunoscut un imens succes de public, a jucat *Îndrăgostita*, *Marșul nupțial* și *A iubi !*, d-na Clara Tambour a dat o serie de spectacole de comedie la Teatrul Mic și trupa Teatrului maghiar din Cluj a dat cîte o serie de reprezentații în primăvara trecută și în toamna aceasta la Teatrul Popular.

ACTORII

Dar dacă în ceea ce privește repertoriul anul ce a trecut a fost destul de slab, el ne-a dat cu toate acestea o oarecare compensație. Actorii scăpați ceva mai mult de sub tirania regizorului, decît în anii precedenți, au început să se afirme. Cum preferințele publicului s-au marcat net pentru drama de atmosferă și comedie, părăsind cu totul drama nudă și patetică, mulți dintre actori au avut prilejul să-și arate nu numai temperamentul, ci și calitățile de inteligență și de înțelegere artistică.

D. G. Storin e actorul care a cunoscut în anul trecut cea mai serioasă consolidare a carierei sale artistice, dintre toți actorii noștri. E ciudat că n-a avut, cum au avut mai toți ceilalți, un rol anume în care să-și vădească toate posibilitățile, dar chiar în roluri de al doilea plan, ca acela al soțului din *A iubi*, din *Vera Mirzeva*, al Contelui Brechard, al eroului din *Stăvilarul* și al soțului din *Anfisa*, a izbutit să impresioneze profund cu mijloace de mare artist.

D. Tony Bulandra n-a mai cunoscut un succes de public ca în anul precedent în *Kean*, dar se poate spune că în cîteva roluri ne-a arătat că e un actor cu resurse încă necunoscute și că s-ar putea ca de aci încolo să facă surprize. Culoarea și preciziunea cu care a jucat rolurile antipatice din *Vera Mirzeva* și *Stăvilarul*, modalitatea expresiei (fără să facă abuz de mimică) și tinerețea cu care a interpretat pe *Discipolul diavolului* și rolul din *Aripi*

frînte au fost de superioară calitate. D. Bulandra caută mereu și aceasta este încă o mare însușire în artă, luptă să-și schimbe repertoriul care a cunoscut atît de mult preferințele publicului și, depinde de soarta acestor încercări, nu ar fi deloc surprinzător să le mai cunoască încă o dată aceste preferințe, de data asta însă satisfăcîndu-se pe d-sa, care se pare că e singurul dintre actorii noștri superior ambițios.

(Succesul imens și pe deplin justificat pe care l-a obținut, de la data cînd acest articol a fost scris, confirmă mai repede decît ne-am fi așteptat presupunerea noastră).

D. Maximilian a dat companiei din care face parte două mari succese de cassă : *Domnul de la ora 5* și *Amedeu Stînjenel.* E un actor în favoarea publicului și în același timp un artist de rasă, al cărui comic e savurat și de cei mai pretențioși esteți. *D-rul Knock*, pe care ni-l anunță teatrul peste o lună-două, ni-l va înfățișa pe d. Maximilian într-un rol din cel mai nou și mai puternic curent de artă pe care l-a cunoscut Franța în ultimul timp [63], acela a cărui expresie este *Nouvelle Revue Française.* [64]

D. I. Iancovescu, deși director, nu și-a oferit un rol anume pentru mijloacele d-sale complicate. Își amînă ambiția realizărilor mari. În schimb, realizează minunea să aducă public la un teatru — și să-l menție timp de cinci ani, acest teatru : cu piese în care joacă aproape singur variantele aceluiași rol. Este unul dintre cele mai considerabile eforturi făcute la noi.

Teatrul Național, din cauza preferințelor pentru spectacular, a oferit mai puțin prilej de creație actorilor. D. Ion Sîrbu s-a relevat puternic, ca unul dintre cele dintîi elemente ale Teatrului Național, în *Smochine de Sicilia* și mai ales *Căsătoria* lui Gogol, d. V. Antonescu în *Mitu Boerul*, d. I. Morțun în cîteva capete de roluri, în *Lulu*, în *Faust*, d-nii Bulfinski și Ciprian în *Cezar și Cleopatra*, d-nii Stănescu și Athanasescu, D. Aristide Demetriad a apărut din nou în incomparabilul său *Hamlet*, d. G. Ciprian în *Bizanț.* D-nii Nottara, Soreanu în schimb nu ne-au dat nimic important. Dintre cei tineri Vraca și Calboreanu, primul în *Faust* și cel de al doilea în extraordinara interpretare pe care a dat lui *Vlaicu Vodă*, s-au dovedit fruntașii noii generații în teatru. D-nii Lefter și Fotino, d-nii I. Manu, Pop Marțian și I. Țăranu au fost aplaudați în comedie, d. N. Bălțățeanu n-a mai avut ca în anul precedent prilej de mari succese. Să intercalăm acum o corectură în spațiul acesta, frumoasa creație a d-lui I. Manolescu din *Romanța.*

Artistele noastre s-au găsit anul acesta în inferioritate față de actori. La nici una nu s-a văzut, în afară de dorința de mare succes, o pasiune și pentru realizare, așa cum arătam vorbind de d. Tony Bulandra.

D-nele Voiculescu în *Lulu*, Lucia Bulandra în *Vera Mirzeva* şi *Comediana*, Almăjan Buzescu în *Hamlet* şi în *Faust*, d-na Aura Radovici în *Nebuniile dragostei* şi *Preţioasele ridicule*, Dorina Heller într-o nesfîrşită serie de comedii, au obţinut succes, care fără să însemne prea mult ca artă mare, au fost totuşi remarcabile. Excelenta Marioara Zimniceanu n-a mai avut acelaşi prilej de mari izbînzi ca în anul trecut.

Cîteva actriţe aproape debutante s-au apropiat în anul trecut de cele de mai sus : d-na Nataşa Alexandra s-a relevat în *Lulu* şi *Căsătoria*, d-na Marietta Sadoveanu în *Lulu* şi alte cîteva roluri mici dovedind o uimitoare varietate de însuşiri. Una dintre ele, Puia Ionescu şi Leny Caler, va furniza, după cît se pare, actriţa fruntaşă în comedie, de mîine. Amîndouă frumoase, cu sensibilitate fină şi mult temperament, sunt însă destul de nesigure asupra drumului pe care trebuie să-l aleagă. Şi una şi cealaltă arată inexplicabile preferinţe pentru rolurile de ingenue, ceea ce ar putea să le compromită cu totul cariera.

În *Anuţa*, d-ra Puia Ionescu a rămas dezolant la înălţimea rolului ca şi cînd toată viaţa nu va mai juca decît astfel de roluri.

D-na Maria Mohor a fost urmărită cu mult interes în *Stăvilarul* şi *Discipolul diavolului*, dar nu şi-a găsit încă rolul.

D-na Toto Ionescu în *Cezar şi Cleopatra*, Tantzi Bogdan elegantă în cîteva roluri mici, Victoria Mierlescu tot în *Cezar şi Cleopatra* şi în fragmente, d-rele Renée Annie şi Charlotte Brodier au atras luarea-aminte a publicului.

Datorită unor împrejurări neobicinuite, anul acesta a cunoscut o adevărată serie de examene în ceea ce priveşte pe cei mai tineri dintre actori. L-au trecut strălucit acest examen d-nii I. Anastasiad, C. Finţi Hociung şi d-nele Nora Piacentini, Irina Nădejde-Ştefănescu, cu frumoase însuşiri, Orendy, Mateescu, Polizu (Teatrul Naţional), d-nii Lăzărescu (de la Teatrul Mic), Barcaroiu, Subă, Georgescu, I. Ulmeni (la Teatrul Popular, toţi).

Încheiam anul trecut revista anului teatral, arătînd că dintre elementele tinere de tot s-ar putea să se vorbească anul acesta de Puia Ionescu, Leny Caler, Maria Mohor etc. S-ar putea ca în anul care vine să vorbim despre d-rele Felicia Frunză, Didy Teodorescu, Gaby Danielopol, Valentina Popovici, Lizi Basarab, Ira Serioşteanu etc.

Dar mai ales să sperăm că se va pune capăt domniei spectacolului „fastuos“.

Argus, anul XVII, nr. 3812,
7 ianuarie 1926.

„ÎN LOC DE CRONICĂ TEATRALĂ (I)

Rîndurile care urmează ar fi să constituie materialul cronicii obicinuite din *Argus*. Cum e însă vorba de o artistă de reputaţia d-rei Ventura şi mai ales cum e vorba de o analiză mai amănunţită a jocului acestei mari actriţe am preferat coloanele unei reviste. Pe de altă parte, intenţia noastră e să ne adresăm de data aceasta nu publicului în genere, ci anume specialiştilor şi cunoscătorilor *, celor ce se interesează îndeosebi de activitatea interioară şi continuă a teatrului. Sunt fără îndoială între cititorii *Cuvîntului liber* destui care nu se mulţumesc cu o realitate convenţională în arta dramatică, ci se pasionează stăruitor pentru complicatul laborator în care se plămădesc posibilităţile viitoare ale teatrului.

Presa noastră critică a fost unanimă în a recunoaşte că piesa mediocră a lui Paul Géraldy a ieşit transformată prin jocul d-rei Ventura. De aceeaşi părere suntem şi noi. Cu o mică nuanţă numai : că transformarea e în rău. Ştim toată avalanşa de epitete, de admiraţie dezlănţuită, dar suntem obicinuiţi cu admiraţia aceasta. Mai ştim însă şi mărturia vecinilor noştri de bancă (e bine să controlezi totdeauna în artă) care mi-au mărturisit simplu : n-am avut nici un moment de emoţie. Nu e mai puţin adevărat că în banca dinaintea noastră atîtea cucoane au izbucnit în lacrimi. Era atunci cînd Storin, masiv şi sobru, a avut un moment de reală emoţie în actul al treilea, dar dealtfel cucoanele acestea plîng fără îndoială şi cînd citesc *Jertfa* de Bolintineanu.

Care să fie greşeala d-rei Ventura ? Nu e prea greu de lămurit.

Inteligenţa d-rei Ventura e de netăgăduit, în jocul de scenă. Uneori e chiar indiscretă. Se pare că nu merge pînă la înţelegerea rolului, chiar cînd e vorba numai de Géraldy. *Aimer* e fără îndoială o piesă superficială. Dar nu e mai puţin adevărat că e departe de toate aberaţiile şi platitudinile pieselor bulevardiere. *E fără adîncime, dar nu e convenţională.* Dintre piesele lucrate într-un singur plan, cum obicinuisem să zicem, e printre cele acceptabile. E în ea o punere în lumină a valorii căsniciei care nu-i lipsită de sinceritate şi ici colo de unele adevăruri serioase. Dacă lucrurile acestea nu s-au văzut, vina e a interpretării, care

* Introducere ipocrită. Cronica, din 1925, a fost refuzată de *Argus*, ca şi de alte publicaţii şi n-a fost primită decît de *Cuvîntul liber*. (Notă din 1936.)

nu a reținut din piesă decît ceea ce se preta la o violentă exteriorizare. A lipsit al patrulea personaj din piesă, regizorul, deci atmosfera și organizarea jocului actorilor.

Paul Géraldy e poetul intimității familiare, fără profunzimi și fără complicații. El a fixat interioarele luminate de lămpi cu abatjouruti, senzațiile de liniște armonioasă și comodă. Femeia e, la el, una cu interiorul plin de covoare, de perne mătăsoase, de umbră tăiată de conuri verzui de lumină. În cămin, furtunile sunt ca într-un pahar cu apă. E, în sfîrșit, o poezie care nu se poate tăgădui. Oricît de obicinuită. Dar dacă și asta o răpești textului lui Géraldy, restul e o interminabilă banalitate.

În *Aimer*, încercarea de a obține efecte de acestea e dintre cele mai evidente. De două ori eroii se invită la lumina de sub abatjour (și efectul e ratat prin nepriceperea punerii în scenă).

Drumul pe care trebuia să-l ia interpretarea era unul singur : adîncirea piesei păstrîndu-i-se conturul și detaliile. (Mai ales că textul e minunat organizat și gradația efectelor precisă.)

De la început totul e pornit fals. Decorurile au fost o monstruozitate. Jocul d-rei Ventura prea exterior. Toată partea de nuanțare intimă și în special scena cu scrisoarea citită împreună au fost fără înțelegere redate. Acțiunea nu are un ritm. Jocurile din sufletul femeii sunt în contratimp redate. De altminteri interpretarea d-rei Ventura se suprapune textului cum, din greșeala tipografului la unele desenuri în culoare, roșu cade ceva mai la dreapta sau mai sus decît conturul negru. Conturul roșului e tot atît de sigur ca și celălalt. Suprapunerea doar nu e exactă. Și știți ce iese din asta.

E adevărat că, pentru că e roșu, publicul crede că e altceva și că e mai frumos, evident.

Actul doi accentuează eroarea. Începînd prea dramatic, d-ra Ventura pățește ceea ce pățesc tenorii cari încep aria cu un ton mai sus. Ajung în debandadă la final. Pauzele sunt desființate, accentele cad alături, bucata apare fără punctuație. Unde e nevoie de neliniște interioară, actrița pune agitație, clipele care ar fi fost de simplă agitație devin zbucium, cele de zbucium strigăt, iar unde ar fi trebuit ajuns, printr-un crescendo, la momentul culminant, interpreta nu mai are resurse. Pasajul în care explică femeia colaborarea sufletească cu bărbatul, prin comparația cu călătoria pe vapor, și replicile imediat următoare, în care își demască dintr-o dată fără să vrea iubirea pentru Challenge, n-au existat în jocul d-rei Ventura. D-sa epuizase pînă acolo gama agitației. Tocmai pasagiile care trebuiau puternic puse în valoare (celelalte erau numai un suiș către ele) au fost amorfe. Pînă la sfîrșitul piesei, nici una din indicațiile autorului n-a mai putut fi respectată și finalul însuși al piesei a fost pur și simplu modificat în detalii. Textul a fost maltratat și piesa, care e dintre cele care plac publi-

cului și la lectură, sacrificată. Lipsită de nuanțare gradată a părut amorfă și deci prea lungă. Lipsită de tranzițiile ei firești a părut fără logică sentimentală, simplu construită. Fără jocul sobru al d-lui Storin, ar fi fost o reală cădere.

Anatole France explica unei tinere la un moment dat anume prea *zeloasă* că agitația nu înseamnă numaidecît... suferință.

De la insuccesul din *Nora* la teatrul din Iași n-am mai văzut pe d-ra Ventura atît de insuficientă în rol[65]. Dealtfel e aproape o regulă. Cînd o piesă nu place publicului, reprezentată, deși place la lectură, de vină sunt numai interpreții. Actorii de provincie nu pot juca decît melodrame tari. Actorii mari pot juca și *Hamlet* și *Brand*. Nu e mai puțin adevărat că lipsa unui regizor pentru dramă se face tot mai simțită, aproape descurajatoare în viața noastră teatrală. * Toată generația de elemente tinere tinde să se piardă. Propunem de aceea o simplă încercare. Să punem, mai exact să repunem în scenă, cu o altă interpretă dintre artistele tinere, aleasă de noi, după plecarea d-rei Ventura, piesa lui Géraldy. Nu comportă absolut nici un sacrificiu pentru compania de la Regina Maria și poate că rezultatele nu ar fi de disprețuit.

Și acum părăsind spectacolul *Aimer*, să încercăm o judecată mai generală. Mai întîi ce putem deduce pentru d-ra Ventura anume. Că nu are ceea ce se numește talent, nici nu ne gîndim să presupunem. Dimpotrivă, uneori jocul d-sale e prea izbitor „frumos" cum sunt savant frumoase unele femei de 50 de ani. Fără frăgezimea convingătoare a unei fetișcane cu șolduri tari, ochii umezi și gura proaspătă, cu dinții sănătoși, frumusețea aceasta impresionează însă prin aparat.

Adevărul e că d-ra Ventura are mult temperament. Numai că emoția la d-sa e oarecum prea profesională. Modul în care d-sa „intră în nervi" confirmă teoria, oarecum paradoxală, dar foarte justă a lui James, despre influența și anterioritatea gestului în producerea emoției. Sunt diverse moduri în care actorii de temperament se sugestionează și își produc această emoție : unii printr-o crispare a ochilor (I. Sîrbu etc.), alții prin ascultarea propriei voci, de obicei gravă și caldă (Manolescu), alții printr-un mers agitat în scenă sau, în cazul d-rei Ventura, prin crispare și jocul mîinilor. În toate cazurile, emoția e reală și comunicativă unui anumit public. Inferioritatea ei față de cea pornită din centrii de gîndire și afectivitate e că nu poate fi stăpînită și deci canalizată, distribuită. Lipsește acolo unde e nevoie de ea și prisosește unde nu e necesară... Ca ploaia uneori. Trebuie o extraordinară personalitate care să poată prelucra această emoție. Numai așa poate fi vorba de artă. De multe ori însă cei care o solicită stăruitor, în lipsa ei, nu pregetă să ofere decît forma. Accentul

* În 1925 deci ca și în 1936.

e patetic, glasul e tremolo, gestul e întreg. Totul e însă numai un cocon din care a zburat crisalida fluture. Și publicul și criticii au nevoie de multe ori de educație anume, de exercițiu ca să poată observa frauda. Nu se întîmplă totdeauna asta și e unul care de obicei singur plătește oalele sparte. Oropsitul de autor. Ca în acele faimoase operații, actorul are „succes", dar piesa cade. Hei, cîte oale sparte au plătit Shakespeare și Ibsen !

P.S. Cît de profetic a fost adevărul acestei încheieri, abia peste doi ani aveam să știu și eu, cu prilejul reprezentării piesei *Mioara*. Dar despre această întîmplare, în *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*. (notă din 1936.)

Cuvîntul liber, seria II, anul II, nr. 6,
7 februarie 1925.

(II)

D-RA MARIA VENTURA ȘI BERNARD SHAW

În plină stagiune dramatică, Teatrul Național din București, Capitala României Mari, a fost închiriat pe timp de peste o lună, seară de seară, d-rei Maria Ventura artistă dramatică *. Publicul a ratificat priceperea d-lui director și a fost nevoie de jandarmi ca să se oprească asaltul casei de bilete. Toate astea, ca să ni se ofere un rol într-o piesă, un rol pe care critica aproape în unanimitate l-a găsit nerealizat. Iar d-ra Ventura a cunoscut și reversul medaliei : sala călduță, capete plouate, enervate, dezorientate. Vina d-sale de a fi confundat arta cu reputația a plătit-o destul de scump. În toate domeniile poți trișa afară de acela al adevărului expresiv. Poate că „trișa" e un cuvînt și prea tare și oarecum impropriu. Să zicem că d-ra Ventura n-a știut să profite de norocul rar de a avea autoritate asupra publicului și criticii deopotrivă. Am cunoscut un tînăr ușuratic și chefliu care, aproape în glumă, a cîștigat într-o noapte la cărți o avere întreagă. Peste o săptămînă nu mai da pe la club și începuse cu gravitate organizarea uneia dintre cele mai serioase gospodării. D-ra Ventura a fost idolatrată. Capitalul d-sale actoricesc era o zestre foarte complicată : jumătate merit efectiv, un sfert devotament către țară și Antantă, cel puțin zece puncte de simpatie personală și fluid feminin, iar restul faimosul dram de noroc. Toate acestea

* În februarie 1926. (Notă din 1936.)

îţi pot furniza o situaţie, dar e ceva fără care n-o poţi păstra: munca inteligentă şi dragostea de adevăr mai presus decît orice. Nici un compromis nu te poate salva dacă ai păcătuit împotriva acestui postulat artistic. Şi d-ra Ventura trebuie să fi simţit cu mai multă amărăciune decît oricine, consecinţele acestei greşeli. Anul trecut critica şi publicul leşinau de admiraţie pentru „creaţiile" d-sale din *Îndrăgostita* şi *Aimer*. Era dobînda reputaţiei stabilite în timpul războiului şi infinit mai puţin meritul artistei, care era mediocru. Dar publicul e pornit spre confuzii, mai ales cînd e atît de rău zăpăcit de o critică tot aşa de pricepută în deosebirea artei autentice de cea trucată, ca un cofetar în arta giuvaiericalelor. Fireşte că atunci cînd toată presa era un cor de unanime osanale şi cînd un critic scria că „ar fi vrut ca să nu fi scris niciodată critică de teatru, pentru ca pana lui să înceapă vorbind despre d-ra Ventura", unicul articol analitic şi documentat asupra jocului actriţei a fost refuzat de trei redacţii şi autorul lui socotit ca un amator de originalitate cu orice preţ.* La urma urmelor greşeala de a nu înţelege putea s-o facă oricine, dar nu actriţa *care ştia bine că autorul articolului avea dreptate*. O denunţare precisă e tot atît de periculoasă în artă, pentru cel căruia îi sunt date pe faţă trucurile, ca pentru scamator, demascarea. Atunci o singură operaţie e de încercat şi încă in extremis: o radicală transformare. Un efort formidabil, din interior, pentru crearea, în sfîrşit, a unei personalităţi.

D-ra Ventura n-a crezut totuşi că e demascată (şi că, aici, acel grup al cărui gir e valabil în artă pentru publicul bucureştean, o aştepta mai curînd cu curiozitatea unei verificări decît cu încredere artistică) sau, ceea ce e şi mai grav, d-ra Ventura nu şi-a dat seama de natura înfrîngerii pe care o suferise şi poate că vestea că biletele d-sale sunt luate cu asalt, o amăgise asupra realităţii. D-sa nu ştia că legile deprecierii artistice urmează legile deprecierii monetare. Efectele se văd la intervale logice coordonate, ulterior. Trei luni după ce Banca a aruncat pe piaţă în loc de aurul preţuit, saci cu hîrtie, moneda încă nu se resimte. Dar după trei luni scăderea e inevitabilă şi matematică. Patru miniştri de finanţe şi 40 de doctori cu ochelari şi economie politică n-o pot salva. În psihologia mulţimii, factorul timp are o funcţie determinantă. La anul, dacă va reveni d-ra Ventura va cunoaşte şi în public efectele insuccesului din *Ioana d'Arc*.

Dacă insistăm atît de mult asupra cazului Marioara Ventura nu e fără un scop oarecare. Ne gîndim la noile generaţii de actori care se formează astăzi şi care, din cauza debandadei şi iresponsabilei uşurinţe a publicităţii de după război, cred că, în artă, se poate parveni pe căi lăturalnice şi mai ales cu iluzia că te poţi

* Articolul precedent. (Notă din 1936.)

menţine fără inteligenţă şi fără muncă. Cariere, ce se anunţau frumoase, sunt deviate astfel printr-o nerăbdare care nu se teme de compromisuri. Cazul de care ne ocupăm tocmai prin importanţa lui trebuie să le slujească drept pildă celor începători.

D-ra Ventura aducea acum zece ani teatrului calităţi care se pot preciza : un fizic de o rară feminitate, un temperament activ şi mai ales o voce stranie, pe care mai mult ca oricînd o are şi azi : cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă şi mai ales — rară însuşire — cu nervozitatea foarte interesantă care are toate calităţile de distincţie ale graseierei, fără cusururile ei.

Aceste însuşiri erau în moda timpului. Cu ele atingeai apogeul zilei căci, e uşor să vă daţi seama recitind, eroinele lui Porto-Riche, Bataille sau Bernstein se acopereau complet cu aceste însuşiri. Vocea d-sale era mai mult decît indicată pentru poeziile simboliste, care erau la modă în domeniul literaturii pure. Într-o poezie muzicală de Verlaine sau una eroică de d. Mircea Rădulescu, vocea d-rei Ventura dădea maximum de randament. În *Nora* însă, pe care a jucat-o la Iaşi, nu i-a folosit deloc.

După război s-au demodat : piesele de alcov, poezia simbolistă şi marşul eroic. Uimită de însemnata şi înfricoşata nenorocire, lumea a început să cugete şi să-şi facă examene de conştiinţă. Cei întorşi din tranşee, încă palizi, au arătat că jocurile cu vorbe sunt ridicule şi că ei au văzut direct moartea, pe D-zeu şi au descoperit o mică realitate : sufletul. Lumea s-a răsfrînt în ea însăşi. Era ridicul să crezi că este o ispravă de interes etern ca să urmăreşti trei acte pînă să afli numai cu cine se culcă d-na Contesă, sau că te mai interesează drama din Sherlock Holmes — iară, în care aştepţi cinci acte, ca să vezi la urmă dacă moare sau nu un individ nesfîrşit mai puţin interesant decît acei camarazi care erau seceraţi cu zecile de ţeava nevăzută a unei mitraliere. Între realitatea sufletească şi cea verbală s-a făcut o distincţie cît o prăpastie. S-a constatat că nu tot ce zboară se mănîncă şi nu oricine cîntă marşuri sau ţine discursuri merge şi la război. Cum urgia de fier şi foc vrea un eroism mut, înflăcărarea prudentă şi automată a început să fie suspectă. Cel întors din tranşee înţelege dintr-o privire mai mult decît dintr-o interminabilă văicăreală. S-a văzut că viaţa nu poate fi decît interioară şi a început revizuirea valorilor. Au început să fie iubiţi autorii care, renunţînd la ridiculele sforţări dramatice, încearcă ei înşişi să fie piloţii convingerilor contimporane. Iar dintre aceştia Bernard Shaw e printre fruntaşi.

Încă de mult el disociase, asemeni unui chimist, eroismul, prestigiul istoric, onestitatea burgheză, justiţia curentă, toate prejudecăţile timpului. Piesele lui, care luptaseră cu greutăţi ca să atragă interesul publicului, formează acum preocuparea ispititoare.

Ioana d'Arc e poate chintesenţa întregii opere a marelui irlandez. Principalele probleme ale timpului formează obiectul preocupărilor ei : eroismul, militarismul, prostia şi lăcomia conducătorilor, incapacitatea legilor de a măsura sufletul şi credinţa. Ioana d'Arc, înlăturînd biserica şi primind direct porunca lui Dumnezeu, este o eretică. Ea trebuie condamnată şi nu e lipsită de adîncime scena judecăţii, în care episcopul Gauchon îşi dă toată silinţa să readucă pe Fecioară în sînul bisericii. El are în coastă pintenul Contelui feudal, care nu poate nici el, în numele castei lui, ierta eroinei că, ieşită din popor, a încoronat pe rege fără intermediul nobilimei.

Preocupările lui Shaw sunt fundamentale. Dacă mai adăugăm că principalele figuri, Ioana d'Arc, Episcopul Gauchon şi Comandantul Warwick, sunt de rară adîncime sufletească, adevărate creaţii, demne de cei mai mari autori ai tuturor timpurilor, putem trece uşor peste partea caricaturală, nu lipsită şi ea de savoare, dar inferioară mult ca realizare.

Numai interpreţi care să aibă despre artă şi viaţă aceeaşi concepţie ca şi Bernard Shaw puteau izbuti în realizarea spectacolului. În special, interpreta principală trebuie să ştie că în Ioana autorul englez a întrupat, poate pentru prima dată în opera lui, viaţa adevărată şi a aruncat-o în plasa realităţilor sociale cum ai arunca o inimă. Nevinovată dar nicidecum naivă, iluminată dar cu un profund simţ al individualităţii, îndrăzneaţă dincolo de orice îndrăzneală, dar neliniştită de posibilităţile de realizare ale misiunei ei, elementar convinsă în faţa Consiliului şi omeneşte dezorganizată de apropierea rugului, aceasta-i Ioana care înfrînge întîi pe cei de acasă, pe urmă pe cei din sat, pe căpitanul Baudricourt, căruia îi cere o scrisoare pentru Daufin, înlătură anturajul nobililor, smulge comanda armatei, despresură Orleansul, goneşte pe englezi şi încoronează pe rege, ca să sfîrşească pe rug.

Pentru a realiza această eroină, mijloacele care au realizat pe Grace de Plaisans erau absolut insuficiente. Peste ele trebuia o inteligenţă superioară şi o voinţă ireductibilă.

D-ra Ventura, care n-a izbutit în nici un rol care vrea şi intelectualitate, nu era indicată pentru această sarcină. Nici în *Nora* şi după cum se pare nici în rolul fetei din *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* * d-sa n-a izbutit din cauză că nu cunoaşte emoţia superioară, care are rădăcini în viaţa sufletească şi nu în nervi. E un capitol în arta dramatică, de care se pare că şi actorii noştri şi publicul şi presa (cu cîteva excepţiuni) sunt străini. Îl vom dezvolta cu alt prilej şi să ne mărginim acum să spunem că

---

* Jucată în acel an la Paris. D-ra Maria Ventura a cedat apoi într-adevăr rolul unei debutante, care-l încercase în lipsa sa şi arătase ce semnificaţie reală are, d-rei Marie Bell.[66] (Notă din 1936.)

el privește capacitatea de emoție morală (în sensul filosofic al cuvîntului, nu în cel de etic). Se pare că mai tuturor nu le e cunoscută decît emoția lacrimilor și a disperării verbale, deși de pildă jocul conținut și cîteodată zguduitor al lui Storin a început să aibă tot mai mulți înțelegători. Adevărul e că intensitatea suferinței e în raport direct cu „cantitatea“ sufletească. Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară cu atît *e mai real* *. Dacă răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși e încă *și mai real*. Suferința lui ia proporție și e de nevindecat. După actul trei dacă d-na contesă s-a culcat cu tînărul conte macroc e „fericită“. Hamlet nu e niciodată fericit.

Iată pentru ce un actor, dacă vrea să emoționeze cu adevărat și să ni se înfățișeze ca artist, trebuie să realizeze creații în roluri superioare, nu să ia pe scenă cu „naturalețe“ o ceașcă cu ceai, făcînd spirite de cafenea sau de salon curent, suferind fie și cu sinceritate lacrimogenă cînd i s-a luat perechea, cum suferă cu sinceritate o mîță căreia i s-au luat pisoii. Ca să trecem mai repede, să deducem că nu se poate concepe — e clar — artist mare, fără viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară lipsită de inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă, față de o cît mai complexă varietate de senzații, fără o necontenită curiozitate și fără o imensă dorință de a cunoaște adevărul. Un artist trebuie să fie și în viața lui de toate zilele astfel, căci acest soi de viață constituie pentru arta lui un antrenament analog celui pe care îl face boxerul ca să-și menție forma.

D-ra Ventura n-are antrenamentul necesar unui rol mare. N-are acea inteligență superioară avidă de adevăr. Intelectualitatea d-sale care a înșelat pe mulți e superficială și ține în bună parte de snobism. Simbolistă cînd era simbolismul la modă, eroină de-a lui Bataille, cînd autorul acesta cucerise Europa, acum se prezintă cu Bernard Shaw, dar nu ne-ar surprinde să aprecieze și pe d. Victor Eftimiu. Scriem rîndurile acestea mai mult pentru cei care se interesează de problemele teatrului și pentru noua generație, decît cu intenția de a face numai cronică dramatică. E firesc ca în paginile unei reviste să nu te mărginești la o simplă acordare de note : bine, binișor etc.

E adevărat însă că acum se poate explica de ce d-ra Ventura a înțeles atît de greșit pe Shaw, de ce a fost patetică și exterioară, de ce a fost rațională mai mult decît iluminată, de ce punea atîta crescendo verbal în elocvență, de ce, indusă în eroare de prefață, a dat „bunului simț“ un sens de „practic“ în loc de *viziune directă* a realității (facultatea geniilor). În scena judecății

---

* În sens scenic. (Notă din 1936.)

d-ra Ventura s-a trudit să plîngă. Aveai impresia că se gîndește la o întîmplare luată din viață sau că își fixează în gînd un moment din Bataille ca să-i dea lacrimile. Și a izbutit, dar emoția nu era dintre cele care trec rampa. D-sale îi curgeau lacrimile pe obraz și publicul o privea curios. Era mai mult suferința d-rei Ventura decît a Ioanei d'Arc.

Și încă o dată întrebarea se impune brutală : de ce a jucat d-sa acest rol ? Două răspunsuri sunt posibile : nu a cunoscut rolul sau nu și-a cunoscut propriile mijloace. O actriță care nu cunoaște un rol este însă perfect egală cu una care nu-și cunoaște propriile mijloace. Să ne închipuim acum că d-ra Ventura n-a fost să vadă în acest rol, la Paris, pe Ludmila Pitoëff. Ei bine, o interpretă, care n-are curiozitatea să vadă cum a înțeles și altcineva ceea ce dînsa a înțeles într-un mod, dovedește o stranie lipsă de interes artistic. De altminteri d-sa ar fi trebuit să vadă piesa și actrița chiar dacă n-ar fi vrut să joace pe Ioana d'Arc. Dacă însă a văzut-o și i s-a părut inferioară interpretarea rusoaicei e un lucru care din nou te pune pe gînduri. În orice caz nu putem formula o concluzie pînă nu vedem pe creatoarea rolului de la Paris *.

Spectacolul Teatrului Național a fost însă, în întregimea lui, onorabil, datorită în primul rînd regizorului, care a făcut o inteligentă distribuție și care a dat scenei, prin decor simplu, amploarea necesară acțiunei : greșeli de detaliu au fost destule, dar sunt inevitabile, principalul e că ideile capitale ale piesei au fost admirabil subliniate, deși toată piesa a luat o alură de dramă, pe cînd scenele de ideologie, în text, au nuanțe de umor deschis. Acel simț al unității ritmice, pe care d. Soare l-a avut totdeauna (chiar cînd a suferit eșecul cu *Faust* [67]), l-a slujit, destul de ciudat, dar l-a slujit. Singura distonanță care a mai fost, tot din înclinarea spre tragedie ca și a eroinei, era izbucnirea d-lui Sîrbu din ultimul act. Pînă acolo actorul fusese plin de adevăr și foarte expresiv. Încercarea însă de a juca exterior toată scena pocăinței nu putea avea succes. Dealtfel, textul nu o cere, anume, în întregime astfel și dacă, după primele urlete și după prima cădere, ar fi interiorizat brusc toată suferința, cu mijloacele de mare artist pe care le are, ar fi avut un real succes.

Actorii care au colaborat cu adevărat la interpretarea lui Barnard Shaw, să ne fie permis să-i cităm pe toți căci au jucat cu inteligență și măsură : R. Bulfinschi superior în episcopul Gauchon, d. V. Antonescu adînc omenesc în rolul inchizitorului, d. Arist. Demetriad care a înfățișat cu multă linie pe Warwick, d. Vraca emoționant în rolul unui frate călugăr și d-nii Botez,

---

* Vezi într-un articol următor, judecata despre jocul d-rei Ludmila Pitoëff în Ioana d'Arc. (Notă din 1936.)

Băltățeanu, Calboreanu, I. Demetrescu, M. Constantinescu, C. Duțulescu, Grigore Mărculescu și Polizu.

Publicul a primit piesa cu interes și spirit critic. E interesant să arătăm că au fost doi cronicari care au scris negru pe alb că d-ra Ventura a fost „emoționantă“ prin „simplicitatea jocului“ în rolul Ioanei d'Arc. Nu e mai puțin adevărat însă că Pamfil Șeicaru a furnizat încă una din cronicile lui bune, că d. M. Ghermani [68] a arătat cu insistență greșeala d-rei Ventura de a încerca acest rol și că d. Froda, după ce a analizat cu precizie sufletul Ioanei, a subliniat, credem singurul, creația lui V. Antonescu, acest actor căruia i s-au impus de atîtea ori drumuri greșite și care merită încă de la creația sa din *Evantaiul* să fie urmărit mai de aproape.

Cetatea literară, anul I, nr. 4,
15 februarie 1926.

(III)

D-RA MARIA VENTURA ÎN *SECRETUL*

Teatrul Național a jucat, desigur, piesa lui Bernstein numai pentru că a impus-o d-ra Ventura. Altminteri această piesă factice și cu un nivel de mică intrigă burgheză nu avea ce căuta pe prima noastră scenă națională. Unde am ajunge dacă ne-am pasiona pentru toate cancanurile, fie ele cu pretenții de psihologie ? Am înțeles dealtfel de ce a ținut să reia d-ra Ventura acest spectacol. Publicul era încîntat. Pînă se așează această actriță pe scaun e o poemă întreagă, iar cînd joacă o partidă de cărți, găsește loc să plaseze o mulțime de figuri în afară de text. Dar mai tîrziu suferă cu seriozitate și la urmă își cere iertare în genunchi pentru că a fost intrigantă. D-ra Ventura e în stare să numere pînă la zece cu geniu. Un succes de emoție sinceră a avut d-na Aura Buzescu. Poate că într-o zi această actriță își va găsi rolul (și îl va studia cu pricepere) ca să dovedească aceea ce mulți o știu de pe acum că e una dintre cele două trei artiste ale noastre de azi. D. Valentineanu a fost prea patetic în actul doi și numai în ultimul a avut cîteva momente cu adevărat frumoase.

Cetatea literară, anul I, nr. 5—6,
martie 1926.

(IV)

D-RA MARIA VENTURA ÎN *FEDRA*

Toate însuşirile d-rei Ventura o indicau pentru teatrul clasic şi îndeosebi pentru rolul tragicei amante incestuoase. Dealtfel frumuseţea clasică, prin definiţie, ca să zicem aşa, e o frumuseţe formală. Este poate frumuseţea însăşi în sensul precis al cuvîntului : eleganţa supremă în linie, distincţiunea în suferinţă, purismul în vocabular, expresia savantă, armonia dintre gest şi cuvînt, dicţiunea impecabilă, versul muzical şi suficient emfatic. Eleganţa gestului, calitatea vocii, ştiinţa de a spune versul fac din d-ra Ventura o superioară tragediană. Dacă la aceste însuşiri adaugi şi copleşitoarea d-sale feminitate înţelegi că era o Fedră cum nu se poate mai potrivită. Dealtfel, d-sa a jucat rolul, dacă nu ne înşelăm, şi la Comedia Franceză şi acest teatru e cel dintîi teatru al clasicismului din lume, altarul care perpetuează ritualul tragediei. Numai cu privire la tragedie desigur a putut să dăinuiască o sută de ani neghioaba întrebare, pusă dealtfel de un filosof, dacă actorul să simtă sau nu ceea ce joacă. Dacă mai era însă nevoie de vreo lămurire, ne-a furnizat-o însăşi interpreta Fedrei. Despre d-sa afirmam anul trecut, analizîndu-i de aproape jocul, că din cauză că nu-şi călăuzeşte cu intelectualitate rolul nu poate dispune cînd vrea de emoţia pe care o solicită exterior în loc s-o solicite din interior. În seara în care am asistat noi la reprezentarea Fedrei a izbutit, în actul patru, să umple măreţia formală cu o puternică emoţie. A fost un moment de incomparabilă înălţare şi de unde, după primele trei acte, avusese în sală numai o admiraţie calmă, după cel pe care îl menţionăm a cunoscut un adevărat triumf. De la scenă la sală era un pod invizibil şi fluid, o înfrăţire în emoţie.

Cum ansamblul era mai mult decît convenabil şi decorul expresiv, putem socoti *Fedra* un mare succes al teatrului nostru.

Se poate afirma că ar fi un ideal să avem pe d-ra Ventura cît mai des, la noi, în roluri de *tragedie clasică*. Alături de celălalt tip desăvîrşit de tragedian care e d. Nottara am avea astfel o adevărată şcoală cu totul superioară, şi una dintre menirile primei noastre scene ar fi cu prisosinţă îndeplinite.

Cetatea literară, anul I, nr. 5—6,
martie 1926.

PIRANDELLO ȘI B. SHAW

Luigi Pirandello și Bernard Shaw sunt fără îndoială cele mai celebre figuri ale teatrului de azi. Sunt jucați pe mai toate scenele din lume și discutați de mai toate revistele de frunte. Gazetele înregistrează cotidian ecouri și detalii din viața lor. Impresia noastră este însă că faima dramaturgului italian este infinit mai puțin îndreptățită decît a autorului englez. Ea pare dealtfel ușor de explicat prin psihologia de azi a maselor de spectatori și mai cu seamă prin pseudocultura oamenilor de teatru — așa-zișii oameni de teatru din întreaga lume *. Celebritatea lui Pirandello — e destul s-o spunem — i-a venit de la sistemul lui filosofic. Pur și simplu. Cităm la întîmplare după unul din cronicarii noștri, dar e destul să spunem că mai toți au gîndit la fel.

„Ne vom mărgini să reamintim că în romanele, în nuvelele și în piesele sale de teatru Pirandello își brodează conflictele pe o teorie filosofică ținînd direct de teoria relativității științifice: oamenii au o dublă personalitate. Ei se prezintă observatorului o dată așa cum par și o dată așa cum vor să pară. Așa cum sunt în realitate nu-i vedem niciodată".

Ei bine cîtă sfîntă ignoranță îți trebuie ca să crezi că de trei sute de ani filosofii s-au preocupat de altceva decît de aparența și realitatea lucrurilor, de mobilitatea sufletească și incapacitatea de a cunoaște adevărul. Dar chiar în înțelepciunea curentă „relativitatea" asta constituie un loc comun. Nu se spunea înainte, nu o spunea un autor oarecare că într-o piesă de teatru sunt trei piese: una pe care a scris-o autorul, alta pe care au înțeles-o actorii și în sfîrșit o a treia pe care publicul crede că a scris-o autorul. Dar închipuiți-vă cît a putut să zăpăcească pe cei care au mai mult timp să scrie decît să citească, în timpul relativității mecanice a lui Einstein, ideea de relativitate pur și simplu aplicată în artă.

De altminteri e o apucătură foarte curentă a unor autori de teatru dornici de succes, dar fără subiecte gîndite, de a aplica în scenă ultimele teorii științifice de mare răsunet, cu nădejdea vagă că din prestigiul acestora se va răsfrînge și asupra operei de teatru ceva. Încă din primul număr al *Cetății*, vorbind despre teatrul d-lui Blaga, am arătat cît de periculoasă este această cale. De altminteri Freud a fost folosit de un mare număr de autori dramatici după război și bineînțeles că Pirandello s-a gîndit și la el. Problemele personalității îl tentau. Deci autorul de nuvele maupassantiene de dinainte de război — așa era socotit în Italia — a văzut că o bună parte din acestea s-ar putea preta la dezvoltări. A început deci să dezbată în piesele lui problemele disolu-

* Articolul este din 1926. (Notă din 1936).

țiunii personalității. Dar aci se vădește toată insuficiența acestui autor.

Concepția lui despre pierderea personalității ține de joc de cuvinte, de patologia cea mai simplă. Un om cade de pe cal și își pierde personalitatea cum și-ar fi pierdut pălăria, ceea ce poate fi în realitate interesant, dar nu are nici un interes artistic, un altul e dat drept mort și pentru că legalmente nu mai poate figura drept cel de dinainte și-a pierdut personalitatea. Dar trebuie să fie în Pirandello și povestea aceluia care se îmbracă pentru o vizită cu jacheta prietenului lui și își pierde din această cauză personalitatea, ducîndu-se la birou să copieze acte în locul amicului.

Numai așa înțelege vulgul pierderea personalității și numai cînd o tratează astfel autorul are succes, căci numai așa sunt în stare s-o explice criticii. Ford mi se pare spunea că marfa modernă trebuie să fie standardizabilă. Uniformă și redusă la formulă simplă.

Așa se face că Pirandello, care n-a creat un singur personagiu-personalitate în teatrul lui, nu discută decît despre maladiile personalităților. E adevărat că și Shakespeare s-a ocupat de tulburările personalității, dar eroul lui era Hamlet, cel mai complet personagiu din cîte au fost create vreodată.

Dezbrăcată de toată poleiala pretins filosofică, drama lui Henri IV este foarte simplă : maupassantiană. Un om a căzut de pe cal și lovit a înnebunit. Se crede Henri IV. Ai lui ca să-i menajeze nebunia îl închid într-o vilă, întovărășit de patru tineri, care, îmbrăcați în costumele epocii, îi constituie o curte. Se întîmplă însă că după 12 ani tînărul nostru își revine, are o bruscă luciditate, cum își recapătă orbii privirea. Dar întîrziat cu 12 ani ce ar mai căuta la masa vieții ? Preferă viața din vila unde toți îi satisfac capriciile. Cazul e perfect verosimil. Lenôtre[69] citează și el un caz, într-unul din volumele sale, al unui tînăr închis de familie în ospiciu, care cînd își revine nu mai vrea să părăsească sanatoriul. E tulburat însă de apariția fostei iubite, care vine întovărășită de fiica și amantul ei (acesta e fostul rival care, împungînd calul tînărului nostru, îi provocase căderea) și de un doctor. „Henri IV", care nu mai era nebun, vrea acum o teribilă recompensă. Vrea în locul mamei, pe fiică, mai ales că aceasta seamănă întocmai cu portretul din tinerețe al mamei ei. Amantul se opune, „regele" îl omoară și se urcă din nou pe tron hotărît de-acum să rămînă nebun pînă la capătul vieții.

Dar opera care l-a făcut pe Pirandello celebru e fără îndoială : *Șase personagii în căutarea unui autor*. Cauza e că aici a concentrat el maximum „de filosofie" pentru uzul mulțimii. Toate problemele sunt discutate : ficțiune și realitate, dedublarea perso-

nalității, insuficiența actorului și a teatrului etc. și totuși piesa n-are nici un conținut. Problema dintre ficțiunea artistică și realitate nu putea *fi rezolvată în scenă*, ci numai debitate fleacuri în jurul ei, problema dedublării personalității e abia în treacăt atinsă. E mai dezvoltat procesul dintre textul operei și actori.

Piesa *Șase personagii în căutarea unui autor* se poate despărți în două piese suprapuse. Cea dintîi e drama unei familii: tatăl a îndemnat cîndva pe mama copilului său — căci nu mai putea trăi cu ea — să urmeze pe cel pe care el îl socotea amantul ei. Departe de ea, el suferea însă și neîncetat se interesa de soarta ei — de departe numai. Tîrziu de tot, într-o prăvălie interlopă de mode, el obține prin patroana intermediară un rendez-vous cu o fată frumoasă, dar mama sosește la timp ca să împiedice incestul. Zguduit el reia familia văduvei — cînd amantul a murit — la el acasă. Iată că mama are acum trei copii și băiatul ei cel mare care fusese crescut la o doică la țară nu o recunoaște. De aci conflicte: drama. E un malentendu general în această familie. Toți se cred între ei mai răi decît sunt. De fapt, dubla personalitate, după concepția lui Pirandello, nu e deloc departe de dubla personalitate din toate comediile, din toate dramele, din toate faptele diverse cunoscute. Un bărbat își crede nevasta cinstită și ea nu e, un alt bărbat își crede amanta o prostituată și ea nu e (drama lui Armand și a Margaretei Gautier). Tatăl o crede pe mamă îndrăgostită de secretar și ea nu era, fata îl crede pe tată desfrînat și el se știe un om moral. Toți între ei își lansează epitetul de imbecil și fiecare se crede singurul inteligent.

Ce s-a întîmplat însă cu această dramă și cu personagiile ei? N-a fost scrisă, ci numai gîndită. Întrebarea e: există această dramă dacă n-a fost scrisă? Da și nu. Dacă a fost gîndită în întregime — într-atît numai cît să-i fi rămas autorului numai s-o aștearnă pe hîrtie cum declară mulți scriitori că procedează — atunci drama există. Dacă însă a fost numai schițată, conceput vag subiectul, așa cum povestea zilele acestea d. Davila cîteva subiecte „posibile" într-o gazetă, atunci nici drama nu există și personagiile nu sunt vii. Dulapuri întregi la Teatrul Național sunt pline de schițe de piese grandioase, fără nici o valoare. De fapt aci intrăm în marea problemă fundamentală a artei: Cînd un personagiu de teatru e viu sau e numai o fantoșă? problemă pe care Pirandello o escamotează prin procedee ridicule de bîlci. Drama unui personaj de teatru este însă chiar viața lui. Restul e neant. Drama lui Hamlet e conflictul existenței lui cu cei care îl înconjoară, cu gîndul lui însuși. Un personaj de teatru se definește viabil prin întîmplările care îi formează drama.

Dacă drama e concepută, realizată complet, personagiile sunt realizate și ele. Deci, sau personagiile lui Pirandello există și

atunci ele, create fiind, aveau deja un autor, sau nu existau și atunci povestea nu mai are sens.

Gîndirea lui Pirandello este complet confuză în această privință. Cînd între personagiile în scenă are loc următorul dialog:

TATĂL (înaintînd, *urmat treptat de celelalte personagii perplexe*): Ei bine! iată domnule... noi suntem în căutarea unui autor.

DIRECTORUL (pe jumătate mirat, pe jumătate iritat): Un autor?... Ce autor?

. . . .

TATĂL: Nici vorbă nu poate fi de asta, domnule, noi vă aducem o dramă.

[Prin urmare dramă există, mai ales că în continuare personagiile spun:]

DIRECTORUL: Perfect! Foarte bine! Unde vrei să ajungi?

TATĂL: La nimic, domnule. Să vă dovedesc numai că te poți naște vieții sub mii de înfățișări. Poți să te naști arbore, piatră, ulcior, fluture — sau femeie. Te poți naște de asemeni și personaj de teatru.

DIRECTORUL (cu mirare prefăcută, plină de ironie): Și d-voastră ați fi, împreună cu onorabila companie de față, născuți personagii de teatru și încă vii.

[De altminteri cînd mai tîrziu directorul întreabă: unde vă e manuscrisul?]

TATĂL: Este în noi, domnule director (actorii rîd.) Drama este în *noi, noi suntem drama și suntem nerăbdători s-o jucăm.*

[Și iarăși într-un alt pasagiu, chestiunea e rezolvată tot în sensul acesta, deși cu oarecare intenție de confuzie:]

FATA VITREGĂ (înaintînd spre director, surîzătoare și provocatoare): Fiți convins, domnule director, că vă găsiți în prezența a șase personagii extraordinar de interesante, deși rătăcite (? N.R.).

TATĂL (dînd-o deoparte): Da, rătăcite dacă vreți... (directorului) Și iată cum: autorul care ne-a dat viață n-a vrut sau n-a putut materialmente sfîrși nașterea noastră, nașterea noastră în lumea artei.

Adevărul e că aceste personagii sunt numai rătăcite. Au greșit adresa. Ele nu sunt *Șase personagii în căutarea unui autor* ci sunt „Șase personagii în căutarea unui stenograf."

Părerea noastră e că ele sunt cu intenție rătăcite. Dacă ar fi căutat un autor, îl căutau acasă ca să le conceapă drama mai departe (dacă am admite asta). De fapt, ele caută un stenograf, nerăbdătoare ca textul odată scris să și fie oferit spre reprezentare. Întîmplător chiar regizorul trupei cunoaște stenografia. Personagiile sunt invitate deci să-și joace drama. Se înregistrează o scenă. Actorii trec la rîndul lor s-o repete. Dar aci e scandal mare. Personagiile sunt indignate de denaturarea pe care o suportă în jocul actorilor. Exact piesa ar trebui să aibă titlul acesta: *„Șase personagii în căutarea unui stenograf*, apoi *a unui director de teatru și apoi a unor interpreți fideli"*

De ce n-a intitulat-o Pirandello așa ? Pentru că nu ar mai fi avut nici un aer filosofic și n-ar mai fi avut cu ce lua ochii atîtor semidocți.

Cea de a doua piesă din *Șase personagii în căutarea unui autor* are ca personagii unii actori care repetă și pe care îi tulbură un grup ce vine cu o piesă și cere ca ea să fie jucată imediat. Directorul protestează arătînd că are în repetiție o altă piesă a aceluiași autor (*și ar putea să adauge că și personagiile acestei piese sunt tot vii și ar putea să facă și ele scandal*) *. Actorii cedează în cele din urmă și se oferă să repete, dar noii veniți sunt nemulțumiți de interpretare. E loc aci pentru cîteva platitudini curente despre adevăr sau neadevăr în interpretare, care au format de atîtea ori obiect de discuție în presă și se învîrtesc în jurul ideii că autorul (Pirandello pune să vorbească chiar personagiile în numele lui) nu e niciodată mulțumit de interpreți și că interpreții nu mai știu cum să se înțeleagă cu autorii. Dacă tot rostul piesei este această discuție e lamentabil. Asta înseamnă să se anunțe afară că „tot ce e înăuntru e viu și natural" și înăuntru să se ofere o sirenă trucată.

Dar ca să se vadă toată seriozitatea concepției pirandelliene despre ficțiune și realitate, este destul să spunem că și el și-a împărțit personagiile în două categorii, deși teoretic și practic nu era nici o deosebire între ele, cum scolasticii împărțeau pe elevi ca să discute pro și contra o problemă. Căci în definitiv și actorii primei părți sunt tot personagii de teatru, ficțiuni : au rolurile scrise de la început, și majoritatea figurează pe afiș. Cum afirmă tatăl că el există ca personaj de teatru, ar putea afirma și directorul că în definitiv și el e personagiu de teatru. Regizorul e un „rol". La Roma îl joacă un actor, la Paris altul, la Viena altul, dar rolul e același, sufleurul e și el personaj de teatru. Singura deosebire dintre primele personagii și cele șase care vin din urmă e că Pitoëff le-a vopsit fețele cu alb și le-a îmbrăcat în doliu. Cînd apar le urmărește o aureolă de becuri electrice, vorbesc cu ochii închiși și spun lucruri pe care ceilalți nu le pricep de la început pentru ca să-i facă să se explice. Dar cu becuri electrice nu se rezolvă deosebirea dintre realitate și ficțiune. Problema e dintre cele mai delicate și pentru moment insolubilă. Toate capetele omenirii gînditoare nu i-au putut da o soluție cu conținut și dacă sunt „oameni de teatru" cărora li se pare că au priceput, aceștia nu cunosc datele chestiunii sau le reduc la propria lor inteligență.

Să facem o ipoteză : că autorul și-ar fi scris drama. În definitiv nu era imposibil. Personagiile ar fi luat manuscrisul dramei și-ar fi venit la teatru să fie jucate, să-și trăiască drama. Dar în

* Subliniat în 1936.

cazul acesta eroii oricăror piese pot să ceară să fie jucați. Nu-ți trebuie decît puțină vulgară imaginație ca să vezi pe Trahanache cerînd să fie jucat. *În imaginație.* Sau un om s-ar prezenta — și aci e temeiul filosofic al problemei — în carne și oase să ceară asta, dar el ar întrupa numai personagiul, fie că ar fi un nebun, fie că ar fi un interpret (ceva mai vopsit, care face pe Trahanache cum făcea d. Pitoëff pe tatăl și era convins că e ireal).

De altminteri, ca să se vadă toată farsa pirandelliană, luăm dintr-o gazetă de zilele acestea știrea că la Milan, autorul lui Henri IV s-a oferit ca înainte de începutul piesei, să răspundă la întrebări ale publicului. „El a discutat cu sala. Cum stăm cu realitatea ? Este ea în noi sau se găsește în afara noastră ? Este o realitate lăuntrică și una exterioară ?" Rămîi uimit. Teoria cunoașterii dezbătută de cîteva mii de ani, de la primii filosofi greci la Platon, Aristotel, Plotin, Descartes, școala engleză, Leibniz, Kant, Hegel, Fichte, Schopenhauer, în sfîrșit de toate școlile filosofice fără altă soluție decît cea dată de Kant, — atît de greu de urmărit chiar la cursurile universitare, — iat-o discutată într-o sală — simpatică fără îndoială — de oameni veniți să se amuze și de un autor dramatic fie el și celebru.

Nu, toată filosofia lui Pirandello este o vitrină menită să înlesnească vînzarea unei mărfi de mult mai redusă calitate. În general melodrame scrise cu rară știință a sforăriilor teatrale și cu spirit curent. Procedeul tehnic e cel vechi și uzual, foarte folosit acum de cinematograf. Una dintre datele piesei este ascunsă și totul se petrece în scenă ca și cînd ea ar fi știută. Publicul e prins, cum e prins pe stradă cînd vede lumea adunată și nu știe ce s-a întîmplat. Dialogul e foarte viu (cînd și cînd cu calambururi ieftine : — Hai să ne concertăm. — Ce concert ? Aici jucăm teatru nu dăm concert).

Dar ambele roluri principale conveneau temperamentului nervos și mobil al d-lui Pitoëff. Prin irealitatea lor îl scuteau de problema grea a impresiei de viață. Așa a fost un interpret prodigios în Henri IV, profund impresionant.

Ni se spune că (*Șase personagii în căutarea unui autor*), la Berlin, Reinhardt a schimbat punctul de greutate al piesei făcînd ca directorul să fie factorul principal și trupa să dea impresia vieții, pe cînd personagiile să pară melodramatice. Ceea ce înseamnă că a considerat ca temă a piesei tot raportul dintre creație și interpretare, problemă de ordin secundar. La Viena, însă, regizorul s-a oprit asupra conflictului, care singur ar fi fost de interes, dacă ar fi fost de rezolvat : acel dintre ficțiune și realitate.

El a pus în rolurile actorilor, mașiniștilor etc. chiar pe cei care în mod obicinuit aveau însărcinările acestea. Așa cum se procedează la revistă. Iar pentru cele șase personagii a adus actori

străini, necunoscuţi în Viena şi nu li s-a desemnat numele în afiş. Era un efort interesant spre iluzie cel puţin.

Ultimele două spectacole ale trupei de la *Théâtre des Arts* erau menite să ne arate în plină lumină pe d-na Ludmila Pitoëff. *M-elle Bourat* e o piesă de moravuri provinciale, destul de ştearsă şi comună.

E povestea unei fete care, întoarsă de la mînăstire într-o casă stăpînită de o mamă severă, dezarmată în faţa vieţii, „păcătuieşte" cu grădinarul. În cele din urmă lucrurile se aranjează căci copilul e îndepărtat şi tînăra eroină se mărită cu profesorul ei de pian.

Ceea ce a realizat regia lui Pitoëff din acest spectacol e uimitor de adevăr şi de precizie. Aveai impresia unei cronici de-a lui Balzac. În ansamblul definitiv pus la punct, alături de d-na Pitoëff s-a impus d-na Sylvère, superioară în rolul mamei, d. Larive în cel al tatălui şi d. Penay, dacă nu ne înşelăm, în al profesorului de pian.

Ioana d'Arc era spectacolul aşteptat de întreg publicul bucureştean. Nu atît interesul pentru această operă, cu totul superioară, era cauza acestei aşteptări, cît mai cu seamă prilejul, pe care publicul îl avea, ca să compare efortul teatral de la noi cu cel de la Paris şi îndeosebi jocul d-rei Ventura cu al Ludmilei Pitoëff. Adevărul e că aveam la Eforie trupa care a consacrat pentru lumea întreagă capodopera lui B. Shaw, că aveam cu alte cuvinte chiar spectacolul atît de celebru *.

Trebuie să precizăm că realizarea a diferit mult de cea de la Teatrul Naţional.

Impresia noastră e că amîndouă interpretările s-au depărtat de text, regizorii căutînd fiecare să se slujească de el, pentru realizarea unei concepţii deviate. Teatrul Naţional a dat amploare şi relief ideologiei piesei, dar a şi prea exteriorizat-o prin jocul practic al d-rei Ventura. Este destul să spunem că Ioana a fost judecată în lanţuri. Multe detalii ale piesei au fost neglijate, în orice caz ele nu par să fi oprit mai îndelung atenţia regizorului.

Pitoëff a impus şi el o concepţie personală piesei. A jucat-o ca mister medieval, deşi piesa nu era. Toată atenţia deci i s-a încordat spre partea picturală şi aspectul caracteristic. Ne-a oferit o viziune savuroasă, lucrată cu o artă autentică, dar, ceea ce îl pasiona pe B. Shaw, concepţia superioară a dramei nu era. Pentru realizarea acestui caracter de mister, rolul Ioanei a fost sim-

---

* Mai curînd a „lansat" căci de consacrat a fost consacrat în Germania. (Notă din 1936.)

plificat. Ioana era o sfîntă, o ființă supraomenească, insensibilă la altceva pe lume decît la glasurile ei. Vocea pură, surîsul candid, privirea nevinovată, emoția ușoară, însușiri de mare preț ale d-nei Ludmila Pitoëff au subțiat rolul la o expresie care se apropia, dacă vreți, de acea simplitate realizată în pictura sfinților bizantini. Era divinitate simplă.

Valoarea imensă însă a operei lui B. Shaw stă în aceea că a creat o Ioană adevărată, profund umană, dumnezeiască numai prin nevinovăția ei. Este poate singura dată cînd acest mare ironist creează un suflet mare și drama care îl interesa era lupta unui suflet împotriva stringențelor legale. Numai așa are sens gestul Ioanei de a semna actul de pocăință și mai cu seamă numai așa are sens ruperea acestui act cînd vede că el nu-i aduce libertatea *. O sfîntă nu ar fi avut nevoie de această libertate, ci dimpotrivă ar fi căutat să se închidă fie și numai într-o mînăstire. De altminteri, orice s-ar spune, Ioana a condus armate, a cîștigat bătălii. Iar sfințenia ei e lucru foarte ulterior. Pentru această canonizare vestită de d-nul din 1920, Shaw are și o ușoară ironie, cum a avut la început cînd cu povestea ouatului găinilor. Poate deci că o adîncire, o mai dramatică umanizare a rolului (în același sens în care l-a dus d-na Pitoëff) ar fi sporit mult interesul dramei. Dacă d-ra Ventura ar fi asistat vreodată la reprezentațiile cu d-na Pitoëff la Paris avem convingerea că nu s-ar fi putut sustrage impresiei profunde pe care o face, într-unele momente anumite, jocul acestei artiste, și ne-ar fi dat d-sa o Ioană d'Arc și iluminată și dramatică, fără patetism.

Actorii care au jucat celelalte roluri au fost în general mai apropiați decît cei de la Național, în afară de cei trei care interpretau pe Gauchon, Warwick și Stogumber. De asemeni ne-a plăcut mult linia pe care d. V. Antonescu a dat-o inchizitorului.

Sunt cîteva lucruri care vor trebui în orice caz reținute și învățate de pe urma turneului Pitoëff : întîi că rolurile secundare chiar cele mai neînsemnate (și aduceți-vă aminte de cele două servitoare din *M-elle Bourat*) pot contribui și trebuie să contribuie la realizarea atmosferei. Va rămîne de asemeni marea știință a regizorului de a intensifica anumite momente dramatice cu concursul ansamblului (iar în *Henri IV* ni s-au oferit lucruri extraordinare în această privință). Vom mai ști de asemeni în viitor, că nu se modifică o piesă pentru ca să se obție efecte de lumină, ci că lumina urmărește decorul și conținutul piesei.

Și aci, chiar pe scena improprie de la Eforie, Pitoëff a fost magistral.

---

* Cîțiva ani după aceasta, într-un interviu, printr-o butadă, B. Shaw a și ridiculizat interpretarea d-nei L. Pitoëff în Ioana d'Arc. (Notă din 1936.)

Iar d-na Ludmila Pitoëff a arătat cît poate să fie de emoționant un joc simplu, dar socotim că e și mai bine cînd acest joc simplu poate să facă față și momentelor de dramă adîncă.[70]

Cetatea literară, anul I, nr. 5—6, martie 1926.

ANUL TEATRAL 1926

Încă un bilanț, încă o tristețe în plus. Anul 1927 găsește teatrul românesc pradă aceleiași dezorientări și aceluiași steril zbucium. Un bilanț, în asemenea împrejurări, capătă ton de rechizitoriu și se leagă de probleme asupra cărora insistăm prea mult de ani de zile, ca să mai revenim cu acest prilej. Să înregistrăm totuși și acum o scurtă recapitulare începînd cu

REPERTORIUL ORIGINAL

care în fond e singura justificare a unui Teatru Național. Au fost reprezentate piesele *Manechinul sentimental*, *Străina*, *Urechea mahalalei*, *Apostolii*, *Tinerețe fără bătrînețe*, *Frămîntări*, *Mioara*, *Glafira*. La Teatrul Regina Maria : *Procesul altuia*.

TEATRELE

Teatrul Național a înregistrat o aparentă schimbare de direcție. De fapt, interimatul d-lui Ion Minulescu (care a fost un director foarte bine intenționat, dar n-a știut să realizeze ceea ce gîndea) a fost un mic intermezzo și la direcție a revenit sub un nume străin d. Corneliu Moldovanu. Avem deci din nou Bernard Shaw, alternat cu d-nii Eftimiu și Mircea Rădulescu. Progres tot e însă. La cei de mai sus, trebuie să adăugăm și pe d. Herz, care s-a împăcat cu d. Eftimiu.

Teatrul Regina Maria a avut incontestabil cea mai coordonată stagiune dintre teatrele noastre. Cu o trupă bine alcătuită, cu un repertoriu menit să împace toate pretențiile, ba măgulind cu vreo două melodrame și nepriceperea publicului, a izbutit să aibă o stagiune echilibrată din punct de vedere material. Moralmente înregistrează reprezentarea *Negustorilor de glorie* alături, vai, de *Procesul altuia*, reprezentat pentru o subvenție oferită anume de minister.

Teatrul Mic a fost redeschis anul acesta sub conducerea d-nei Tantzi Cutava Barozzi și a d-lui Mișu Fotino. S-a închegat acolo din nimica, ca să zicem așa, o trupă omogenă, care a înregistrat vreo două mari succese de public, menite unei îmbucurătoare consolidări materiale. Ce ne va mai da, vom vedea.

Teatrul Fantasio este teatrul d-lui Iancovescu. Acest excelent actor a început să se pasioneze tot mai mult pentru rolul de director de teatru. Căci de vreme ce în genul, în care personal joacă, nu mai poate da nimic peste frumoasa carieră pe care a făcut-o, așteptînd să mai îmbătrînească pentru ca să poată trece în rolurile de compoziție, își întrebuințează timpul făcînd directorat, cu dibuiri, cînd din cauza dificultăților reale, cînd din cauze mai puțin serioase, dar în sfîrșit cu succes. Dovadă *Azaïs*.

Să notăm că toate teatrele au suferit în toamnă de molnaritä acută, cunoscînd insuccese penibile.

Marile turnee au fost reala consolare a acestei stagiuni. *Fedra* doamnei Ventura a fost un prilej de aleasă artă clasică. *Henri IV*, *M-elle Bourat*, interpretate de trupa de sub conducerea d-lui Pitoëff, ne-au înfățișat superioare preocupări de regie. Iar turneul d-nei Elvira Popescu a fost o bucurie a ochiului prin jocul fermecătoarei comediene, care a venit dealtfel întovărășită de o trupă aleasă.

ACTORII

Anul 1926 înseamnă un an inert pentru actorii noștri în ceea ce privește drama. Două momente profund impresionante, totuși, ni se pare că ar putea fi amintite acum la încheierea socotelilor artistice : d-na Lucia Bulandra în *Negustorii de glorie* și d-na Aura Buzescu în *Secretul*.

Domnul Storin n-a avut prilejul nici unei creații (căci *Șarlatanul* nu i-l putea oferi). Domnii Manolescu și Bulandra la fel.

Dintre actorii mai tineri să cităm pe d-nii Calboreanu în *Iuditha și Holofern*, d-ra Maria Mohor în *Bătălia*, de asemeni linia precisă a d-rei Tantzi Bogdan în *Mioara*, d. Valentineanu în *Doctorul în dilemă*.

Încolo, strigăte, strîmbături, oftări patetice etc.

În comedie succesele au fost ceva mai reale și mai numeroase. Domnul Bulfinschi a interpretat cu o atitudine impresionantă rolul episcopului din *Ioana d'Arc*, d. Ion Manolescu a jucat savuros în *Povestea lupului*, d. Nottara în *Doctorul în dilemă*, d. Maximilian a fost un superior interpret în *Negustorii de glorie*, d-ra Tantzi Cutava numai în actul întîi în *Cenușăreasa*.

Domnul Iancovescu, într-o reluare, *Adriana cu orice preţ* (actul întîi numai, de asemenea), a schiţat un joc de mare comedian, d. Fotino prin comunicativitatea jocului său a făcut succesul *Fracului* şi *Prostului*, d. Stăncescu a fost excelent în criticul din *Manechinul sentimental*, d. Lefter în *Azaïs*, d-na Maria Mohor în *Goana după bărbaţi*, d-na Mrietta Sadoveanu în *Povestea lupului*, d. Talianu în *Negustorii de glorie* etc.

D-na Voiculescu dintre vedetele de întîia mărime nu ni se pare să fi obţinut anul acesta vreun succes real, iar dintre vedetele mici d-ra Leny Caler pare să o fi luat pe o linie laterală. Să sperăm că îşi va reveni, căci chiar dacă ar deveni o excelentă actriţă de roluri secundare, ar fi păcat pentru frumoasele însuşiri cu care a început teatrul.

Obicinuiam să indicăm în trecuţii „ani teatrali" dintre elementele debutante cele care ni se păreau sortite să atragă luarea aminte a publicului, în anul următor. Trebuie să semnalăm de data aceasta pe d-na Nely Sterian care în *Azaïs* a făcut o frumoasă intrare în teatru, d. Voiculescu în *Prostul*, d. Rosen cu toată nesiguranţa jocului în *Maimuţa care vorbeşte*, d. Giugaru în cîteva roluri mici, d. Stroe în *Azaïs*.

Şi cu asta am încheiat. Să sperăm că anul care vine va fi mai rodnic pentru teatrul românesc.

Argus, anul XVIII, nr. 4116,
10 ianuarie 1927.

CU PRILEJUL UNEI REPREZENTAŢII LA PARIS. IERARHIA GENURILOR

Vorbind despre *Dictatorul* lui Jules Romains, un confrate al său, Lenormand, face constatarea că publicul parizian e lipsit de educaţie şi nu cunoaşte ierarhia genurilor dramatice.

De altminteri, discuţia în jurul piesei lui Jules Romains a fost atît de aprigă, încît a trebuit să renunţ la hotărîrea pe care mi-o fixasem, de a nu vedea nici un fel de spectacol, pînă cînd nu îmi voi reorganiza viaţa cotidiană, şi să iau calea către *Comédie des Champs Elysées* (nu Comedia Franceză, cum anunţa un ziar de teatru bucureştean) şi să-mi caut un punct de sprijin în noianul atîtor contradicţii.

Dar mai întîi, o mică digresiune. Parisul e, într-adevăr, un complex uriaş, o întretăiere de bulevarde grandioase şi nesfîrşite, care-ţi anihilează simţul distanţelor. Şi toate aceste bulevarde par,

mai ales seara, adevărate fluvii de lumină și automobile curgătoare. Dar acest lucru oarecum deprimant e un fapt psihologic aproape primar. Nevoia de a-ți constitui un alt sistem de gesturi reflexe și deprinderi cotidiene e deprimantă.

Nu există o mai mare sursă de enervare decît imposibilitatea de a te abandona gîndurilor tale în prima săptămînă, cînd ești întîia dată într-un oraș mare, cu totul străin. Acasă, știi toate colțurile pe care le vei străbate, în orice direcție, fie la slujbă, fie la plimbare, fie la cafenea. Știi că de la chioșcul din colț îți iei jurnalul, la doi pași o cutie de scrisori, de acolo, la două sute de metri mai departe, o tutungerie să-ți iei țigări și în față e stația de tramvai. Toate acțiunile secundare unei hotărîri a ta decurg deci în mod aproape automat. În mod automat bați chelnerului în masă ca să-l chemi la plată, în mod automat ocolești colțul străzii spre casă. Numai așa îți rămîne mintea liberă pentru reflexii mai susținute. Și iată că nu știi unde este tutungeria (și dacă vinde aceleași lucruri ca la tine acasă), că nu știi unde este cutia de scrisori, că te urci în cinci autobuze fără să nimerești pe cel care trebuie să te lase la colțul străzii prietenului tău, că te trezești bătînd în masă ca să vină chelnerul, aici unde nu e obiceiul să bați în masă, că trebuie să schimbi la fiecare masă restaurantul pînă găsești unul să-ți placă. Cinci zile ești pus în alternativa de a întreba pe sergentul din colț sau de a consulta neîntrerupt harta în cărțulia care-ți indică străzile. Cinci zile în care orice viață interioară este exclusă. Iată de ce hotărîrea ca în prima săptămînă la Paris să nu caut decît să-mi organizez din nou micile detalii ale vieții cotidiene, ca să pot scăpa de teribila lor aservire. Știu bine că de-abia voi sfîrși această organizare și va trebui să plec din nou în țară, fără să încep nimic din cele ce sunt obligat să realizez aici. Dar cel puțin, cînd mă voi întoarce nu voi mai avea alte preocupări.

Discuția stîrnită de *Dictatorul* e însă atît de vie și probabilitățile de a fi scoasă de pe afiș atît de mari, încît trebuia să mă decid să-l văd. Și acesta a fost începutul. Dată fiind personalitatea lui Jules Romains, care e unul dintre cei șapte ai grupului „de la Abbaye", toți fiind fruntași între fruntașii literaturii franceze de azi, care e fondatorul unanimismului[71] și unul dintre colaboratorii de bază ai celebrei *Nouvelle Revue Française*, și mai ales dat fiind succesul enorm obținut de *Doctorul Knock*, reprezentat de peste 700 de ori pe scena *Comédiei des Champs Elysées*, cei din jurul autorului contau pe un succes triumfal. Reinhardt citise piesa în manuscris și o reținuse pentru toate teatrele lui din Germania și Austria, doi mari impresari americani o reținuseră pentru Statele Unite și Canada. Dacă se adaugă la cele de mai sus și impresia că este vorba de un subiect de actualitate, că se știe că personalitatea lui Mussolini planează deasu-

pra piesei, înţelegeţi îngrijorarea, cu care era aşteptată, repetiţia generală.

A fost o cădere. Una dintre cele mai categorice. Cea mai mare parte a presei critice a fost de o teribilă severitate, în faţa căreia admiraţia ostentativă a cîtorva prieteni părea aproape deplasată. Dar după premieră, n-a urmat numai seria criticilor, ci şi a interviurilor, a scrisorilor, a explicaţiilor. S-a vorbit de intrigi, de anumite maşinaţii. Antoine a declarat că el nu crede în povestea criticilor, dar răspunsul lui Jules Romains a fost convingător pentru toată lumea.

A amintit că „intrigile" au un trecut, înscris de-acum în istoria teatrului, că ele au făcut să cadă *Phedra* lui Racine şi să triumfe a lui Pradon, ele au făcut să eşueze dezastruos prima reprezentaţie wagneriană, la Opera din Paris, etc. etc. A adus şi un fapt incontestabil, de notorietate publică. În după-amiaza repetiţiei generale, cineva a telefonat fiecărui ziar important că s-a amînat spectacolul şi că nu mai e nevoie să se deranjeze critica. Cîtă ură şi cît venin îţi trebuie, întreabă Jules Romains, ca să stărui să obţii zeci de legături telefonice, cînd una singură e atît de greu să obţii (căci trebuie să mărturisesc, pentru mîngîierea prietenului Papacostea, că şi la Paris se telefonează tot atît de dificil ca la Bucureşti). Întrebarea poetului unanimist a tulburat şi răspunsul lui a convins. Asta a făcut, ca în serile următoare, toţi neutrii să se ducă „la faţa locului".

Au urmat interviuri şi părerile oamenilor politiei căci părerea acestora nu poate fi neglijată atunci cînd e vorba de o piesă aproape politică. Loucheur, ministrul arhimilionar, a recunoscut în duelul dintre cei doi protagonişti ai piesei, duelul celebru dintre Jaurès şi Briand. A declarat că îi place piesa mult. Socialistul Léon Blum a dat un interesant interviu, în care a făcut o abilă analiză a piesei. I s-a părut extrem de vie, dar socoate că deznodămîntul trebuie să fie altul.

O serie de discuţii divergente a stîrnit-o scrisoarea unuia dintre managerii americani, care a renunţat la piesă, renunţînd şi la frumoasa sumă de bani cu care plătise opţiunea. El se plîngea anume că în modul acesta se compromite teatrul francez, că deci critica ar trebui să fie mai indulgentă, etc. Răspunsul criticului de la *Comoedia*, dl. Boissy, a fost plin de demnitate: nici măcar ideea nobilă de propagandă nu trebuie să influenţeze campania criticii.

Cînd piesa lui Jules Romains luase proporţiile unui viu fenomen cultural, cum aş fi putut deci lipsi de la Comédie des Champs Elysées. Un prilej mai bun ca să văd în funcţiunea acută mecanismul teatral al Parisului nu puteam avea.

N-aş putea spune că nu mi-au plăcut multe lucruri din acest spectacol (şi îndeosebi finul joc al regelui care copia vag si-

lueta și modul de a vorbi al regelui Ferdinand), dar e cert că primele două acte erau mult sub valoarea mare a ultimelor două. Spațiul ne împiedică să facem o analiză aici mai amănunțită piesei.

Sunt în orice caz și scăderi valoroase ca niște însușiri. Totul e — vorba lui Lenormand — în funcție de „ierarhia genurilor".

Literaturile în care nu există această ierarhie menită să deosebească succes de succes de rînd (fie el și triumfal) și cădere de cădere (fie ea și dezastruoasă) nu sunt menite progresului cultural.

Viața literară, anul I, nr. 35
din 27 ianuarie 1927.

Tehnica teatrală

CAPITOLUL CLIȘEELOR

Prizoniera lui Ed. Bourdet [72] a stîrnit mare emoție în zonele și subzonele noastre teatrale. Nu prin natura subiectului îndeosebi, ci prin iscusința tehnică pe care ar fi dovedit-o autorul piesei. Critica dramatică a leșinat liric în fața aparatului teatral pe care ni l-a înfățișat Bourdet. Ce pricepere extraordinară, cîtă abilitate, ce delicatețe, ce simplitate de tragedie clasică ! (transcriem și noi cu semnul mirării la urmă). Racine, fără îndoială că numai Racine putea să scrie așa ceva... (aici semnul exclamării poate fi convenabil înlocuit prin trei puncte).

De multă vreme ne gîndim să publicăm un mic și „autentic" — de data asta — tratat pentru uzul autorilor dramatici. Știința de a construi formal o piesă ar fi expusă acolo pe capitole și subcapitole. Am arăta rînd pe rînd — luînd drept pildă vreo piesă faimoasă franțuzească, și la nevoie aproape tot repertoriul modern, arătînd : care e rețeta dialogului vioi — cum se construiește un act de expoziție — cum se introduce un personaj secundar și ce rost are el — cum se conduce scena din actul doi — cum se săvîrșește crima.

Căci, ca orice industrie, industria teatrală își are și ea tehnica ei. Și, cum observați, nu vorbim de mijloacele străine artei dramatice și introduse cu și mai precisă intenție comercială în piesă : figurație, muzică de scenă, subiecte speciale, la ordinea zilei, specularea sîngeroasă a melodramaticului. Acestea le observă chiar un critic de teatru *obicinuit* dacă are puțin spirit de chib-

zuială. Tehnica profesională însă, strict profesională, își are admiratorii ei, partizanii ei înflăcărați ca și luptele de box, ca și omul care se închide 40 de zile într-o cușcă de sticlă și nu mănîncă nimic, ca și caligrafia.

Dar e probabil că nici timpul, nici condițiile materiale, nici obligația altor preocupări nu ne vor permite să transformăm notele pe care le-am adunat ani de-a rîndul, într-o carte adevărată. Ne vom mulțumi ca din cînd în cînd să facem mici examene ocazionale, care poate, cine știe, se vor aduna singure în volum.

Tehnica *Prizonierei* e o tehnică eminamente clișeu, o tehnică polițistă.

Tehnica polițistă are la bază — totdeauna — o mărturisire care se produce treptat, sub o presiune exterioară, în linie de mers de vulpe. Maestrul ei, incontestat, e Henry Bernstein cel glorios — prin ea — încă dinainte de război. Actul de expunere e dealtfel aproape invariabil, în piesa bulevardieră, căci cuprinde de obicei un doctor, un ofițer sau un inginer care se întoarce din China (Cuba sau America de Nord, dacă vreți) după o lipsă de 15 sau 20 de ani și la o mică sindroıie — hall de hotel, fumoir, verandă cu răcituri etc. — e pus la curent cu ce a devenit mica Madeleine, acum eroina piesei, pe care n-a *văzut-o*.

— O, s-a făcut mare.

— Da ?... Ce nerăbdător sunt s-o văd.

— O s-o vezi numaidecît. Vine cu bărbatu-său. Se întorc de la curse.

— Cum, s-a măritat ?

— Ha-ha... Te cred... O fată atît de fermecătoare... Bărbatu-său...

— Jacques ?

— O, dragul meu, s-au schimbat atîtea lucruri. Domnul Edouard Mareville e un renumit fabricant de automobile. O uzină la Lyon, alta lîngă Lille, 500 de mii de franci venit, legiunea de onoare, relații, actual candidat de deputat la Troyes.

... și în modul acesta, tot în mers de vulpe și în dialog, publicul e pus la curent cu datele piesei.

(Bourdet a redus însă tot actul întîi obicinuit la o singură primă scenă.)

Aceasta e forma obicinuită a actului de expunere și după el urmează actul II. Cu acest act unul din personagii află treptat o vină a celuilalt. Adevărul se descoperă însă în zigzag. Actul doi din *Hoțul* lui Bernstein e tipic în această privință. Soțul bagă de seamă că soția e neliniștită din cauză unui sertar. Vrea să-l deschidă. Spre uimirea lui ea se opune. Primul zigzag : sunt acolo scrisorile amantului.

Scenă violentă de gelozie. Femeia imploră să nu deschidă sertarul. El cedează o clipă, pe urmă revine violent, sparge serta-

*ul și descoperă bani. O clipă de liniște, pe urmă întrebări polițienești pînă cînd află că sunt banii furați de către băiat. Și iar zigzag: De ce-a furat băiatul? De ce ți-a dat banii? Îți era amant. Și cîteva întrebări la scena de gelozie etc. În *Vijelia* fata cerînd tatălui ei bani, trebuie, după numeroase zigzaguri, să mărturisească și ea că are amant. În *Israel* de același autor, mama eroului antisemit trebuie să mărturisească treptat și disperat că tatăl lui e evreul cu care trebuie să se bată în duel. Și așa mai departe. E legea clască a quiproquo-ului, redusă la malentendu continuu din cauza unei date ascunse, și aplicată la dramă.

Dar înainte de a trece la tehnică — tehnica *Prizonierei* — să arătăm și celălalt procedeu al tehnicei polițiste: procedeul identic cu acel al operației: uite popa, nu e popa. Adică al interceptării a două serii de fenomene.

Paralel cu acțiunea principală în care eroul, suflet bun, e împins — prin exasperare — pînă aproape de crimă, se creează o altă acțiune secundară care e condusă de către asasinarea *aceluiași individ* de către un alt personaj, suflet rău.

Se face să se coincidă momentul realizării celor două intenții și intriga e continuată, pînă la cele mai mici *detalii*, pînă în secunda crimei. Momentul crimei însuși e ascuns și intriga reluată de la fuga și apărarea eroului. Cum toate dovezile sunt însă împotriva lui, cum pînă și intenția de crimă este dovedită, e dus la jurați, etc.

Publicul e pasionat nebunește de mersul intrigii, căci el *crede* pe erou cînd afirmă că, oricît evidența e împotriva lui, nu el a omorît. Dar e curios să știe cum s-a întîmplat crima totuși. Atunci se descoperă, la jurați, acțiunea secundară și crima săvîrșită misterios de eroul acestei acțiuni secundare, în momentul interceptării cu seria principală. Totul se aranjează: Am expus tehnica faimoaselor melodrame polițiste: *Casa misterului* care a avut un imens succes și *Tragedia dragostei* care nu s-a lăsat mai prejos.

Și acum să revenim la *Prizoniera*. În ce consta faimoasa tehnică, admirabila construcție etc., etc.? În aceea că, timp de două acte aproape, tatăl eroinei și logodnicul ei, cu procedee de judecători de instrucție, o silesc să mărturisească o iubire vinovată pentru o prietenă a ei. Pasul de vulpe nu lipsește nici aici:

a) În prima scenă sora eroinei și guvernanta vorbesc despre întîrzierile suspecte în oraș. Începem să bănuim că are un amant.

b) Tatăl fetei îi cere să meargă cu el la Roma. Ea refuză cu îndîrjire să părăsească Parisul. Suntem deci aproape siguri că are un amant. Pasul la stînga: Irena mărturisește că iubește pe Jacques, cu toate că el nici nu bănuiește.

c) Iar pasul la dreapta : din scena dintre ea și Jacques aflăm *că nu pe el îl iubește*, ci pe un altul. Senzație.

d) Jacques bănuiește că amantul logodnicei lui e un domn d'Anquilles. Îl cheamă pentru o explicație violentă. Și iar pasul înainte și la stînga : Irena nu-l iubește nici pe acesta. Ea iubește o femeie. Aci e o pagină de literatură ridicolă : Ferește-te, nu intra în regatul lor de umbre (?), ferește-te etc. pe care un confrate gol o găsea demnă de... Sofocle. Ce urmează pe urmă e platitudinea însăși. Cum a fost posibil mersul acțiunei astfel ? Foarte simplu : ascunzîndu-se datele esențiale ale piesei (complicea nu apare niciodată) și dîndu-se numai acele detalii care se puteau preta la echivoc : întîrzierea la masă, refuzul de a părăsi Parisul, flori primite, misterioasa și la timp oprita chemare la telefon, indiferența față de logodnic (indiferență care era justificată și în cazul cînd ea ar fi iubit și un alt bărbat).

Cum vedeți evitarea momentelor hotărîtoare se datora numai necesităților dramatice. Patru sute de cronicari dramatici, de pe două continente, au căzut însă în cursa întinsă de autor publicului și au luat drept delicatețe ceea ce nu era decît un meșteșug polițist. Dealtfel, în cronica noastră obicinuită din *Argus*, am denunțat cu indignare mica escrocherie dramatică numită *Prizoniera* [73] și dacă am revenit aici a fost mai mult în legătură cu acel manual de tehnică dramatică pe care nu știm dacă împrejurările ne vor permite să-l oferim în întregime.

Universul literar, anul XLIII, nr. 11,
13 martie 1927.

ARTA CINEMATOGRAFULUI

Din Paris vin ecouri tot mai numeroase despre succesul filmului german *Varieté* [74]. Sunt unele simplu senzaționale : un domn s-a sinucis în sala de spectacol pentru că a recunoscut în amantul ecranului pe Warwick Ward, care, și în viața de toate zilele, îi sedusese nevasta cu un an, doi înainte. Sunt altele însă care merită să fie comentate, căci sunt criticile cele mai autorizate, din reviste și ziare, asupra valorii filmului.

Trebuie să spunem din capul locului că în Franța și Germania există o critică anume destinată cinematografului. Pagini analitice despre această artă apar în revistele cele mai serioase ca ținută literară (*Mercure de France* are rubrica introdusă încă de acum cîțiva ani) și în toate gazetele. Curioasă e constatarea că, pe cîtă vreme cronica dramatică propriu-zis, critica pieselor de

teatru, e în legătură cu ghişeul administraţiei şi opiniile analitice sunt dozate cu linia şi centimetrul, critica ecranului e în general independentă, vioaie şi, în mic, autoritară. Cauza trebuie căutată, probabil, în faptul că această critică neavînd nici o influenţă asupra publicului, căci nimeni înainte de a se duce la un film nu citeşte o dare de seamă despre el, nu prezintă interes comercial, pentru întreprinderile cinematografice, şi acestea nu se simt obligate să plătească dări de seamă. Publicitatea caselor editoare şi de locaţie, pe urmă, e canalizată în altă direcţie : în revistele de specialitate. Experienţa arată că antreprenorul unicului cinematograf dintr-un mic orăşel de provincie nu citeşte toate gazetele ca să ştie dacă „să programeze" un film. Specialist, el urmăreşte publicitatea începută înainte de turnare chiar din revistele anume destinate filmului şi criteriul lui e numele vedetei sau al regizorului.

Critica ziarelor şi revistelor e deci — ca să revenim la subiect — destul de independentă şi, ca la orice început de carieră, pasionată. Discută cu zel despre înseşi condiţiile acestei noi arte, raporturile ei cu simpla fotografie, cu literatura, cu teatrul. Problema principală pe care şi-o pun cei care discută este fixarea momentului cînd filmul încetează să fie reproducere fotografică, pe de o parte, şi cînd încetează de a mai fi un simplu aparat de vulgarizare al literaturii, devenind el însuşi o artă creatoare. Numeroasele „adaptări" au produs mari frămîntări în conştiinţa celor cari se pasionează pentru cinematograf, mai ales că n-au lipsit protestările indignate ale scriitorilor de vază şi oamenilor de cultură împotriva mutilărilor la care au fost supuse, de către întreprizi speculatori, capodoperile literaturii universale.

Orientarea tuturor e însă cu deosebire dificilă. Ca şi pictura, ca şi sculptura, ca şi literatura curentă, arta fotografică însă şi-a atins o superioritate tehnică, menită să seducă publicul prin ea însăşi. Un simplu luminiş de codru, pe munte, un simplu ţărm de mare reuşit fotografiate sunt o adevărată bucurie a ochiului şi asta a constituit o pseudoresursă a primilor regizori. Drumuri lungi cu plopi, apusuri de soare, nori călători sunt elemente la îndemîna oricărui începător al regiei cinematografice şi numai la noi autorii atîtor nefericite încercări de „localizări naţionale" n-au ajuns nici măcar la acest grad iniţial de dezvoltare. Mai tîrziu au început să se speculeze efectele maselor şi volumelor în fotografia cinematografică. O adevărată şcoală germană a cunoscut mari succese cu acest procedeu : armate care defilează, cavalcade formidabile, popoare în revoluţie (cu „100.000 de figuranţi, 30 de mii de cai etc."). Procedeul a făcut şcoală chiar în lamentabilul nostru teatru şi astfel vreo doi ani de zile ne-am trezit „cu cele mai extraordinare capodopere ale teatrului mondial" *Thebaida*

și *Meșterul Manole* în care spectacolul pornea de la figurație și utilaj scenic. Cînd a progresat, ca să zicem așa, această „artă" a început să caute efecte speciale optice : jocuri de artificii și serbări de noapte fotografiate, perspective de becuri electrice în întuneric etc. Ba unii regizori mai pretențioși au început să copieze din tablourile celebre. Cutare castel din Evul Mediu a fost reprodus după tabloul celebru care i-a păstrat înfățișarea. Într-un film venețian am văzut tablouri de Tițian transformate în adevărate tablouri vivante. La noi, *Glafira* avea un asemenea castel, pe care îl înfățișa sub razele amurgului sub furtună, în noapte — cu efecte de lumini, purtate în fugă pe scări, cu un ultim decor de lumină de lună, declarație de dragoste și iubire, care vrea să fie cinematograf și era numai fotografie.

Era deci o părere generală aproape, între cei care judecă serios, că pînă acum cele mai reușite filme nu pot fi considerate ca opere de artă cinematografică și cinematograful însuși nu poate fi socotit ca o artă aparte pentru că nu are efective realizări proprii, ci pare mai curînd o industrializare a fotografiei, literaturii și picturii — adică o vulgarizare.

Iată însă că acum toată critica străină e de acord că *Varieté*, filmul înscenat pentru Ufa de regizorul Dupont, înseamnă cel dintîi moment de artă cinematografică, că de aci încolo un film cel puțin poate fi socotit ca operă de creație, nu de pastișe. Și trebuie să se țină seama că au fost încă destule filme care au impresionat profund publicul și chiar lumea intelectuală. Dacă nu ar fi să amintim decît *La Roue* [75], *Niebelungii* [76] sau faimosul *Cabinet al d-rului Caligari* [77], dintre cele care au dat asalturi violente porților artei.

E neîndoios că o comparație se impune, menită să lămurească, poate, cît de puțin din procedeele cunoașterii plastice. Opera nu e totuși ușoară. Chiar faptul că scriitorul acestor rînduri a văzut de patru ori în întregime *Varieté* și părți din el în fiecare zi cît timp a fost frecventat e prea puțin pentru o analiză temeinică. E adevărat că eliminarea din discuție a *Niebelungilor* și a *Cabinetului dr. Caligari* e un fapt mult mai simplu. Tot filmul nu era decît o traducere în ilustrații a celebrei epopei. Toată greutatea cădea pe cele oferite privirii. Intenția de a ilustra era așa de evidentă încît filmul suferea deformări în gustul imaginației curente, care-l făceau să se apropie de un alt film de succes comercial : *Monumentul indian.* [78]

Cu *Cabinetul dr. Caligari* era altceva. Filmul acesta însemna o reacțiune. O reacțiune împotriva terre-à-terre-ului în film. Încercarea lui era de-a revoluționa prin ... decor și prin intrigi de un ireal pueril. Ca o reacțiune împotriva naturii fotografiate, autorii filmului ne ofereau decoruri fotografice și ele.

Varieté înseamnă însă o fuziune de elemente care toate la un loc dau o nouă creaţie.

Socotim că discuţii lungi mai sunt încă necesare pentru fixarea condiţiilor artei cinematografice şi impresia asta o avem mai clar încercînd să explicăm noi în ce constă impresia de creaţie pe care incontestabil că o dă opera lui Dupont. Încercarea de a găsi elemente proprii cinematografului mi se pare însă neîntemeiată. Cinematograful este şi nu poate fi altceva decît expresia în imagini succesive fotografice, dar arta de a doza această succesiune, de a stabili raporturi, de a face integrări plastice e artă în general, care e unică în esenţă, ori în ce mod s-ar manifesta : literatură, pictură, muzică etc. Cinematograful pur e o aberaţie tot atît de mare ca şi poezia pură, ca şi logica pură. E adevărat că el trebuie ferit de maladiile specifice oricărei discipline artistice : hipertrofierea organelor secundare, a transformării mijloacelor de expresie în scopuri în sine. Cinematograful care abuzează de fotografie e tot atît de vulnerabil ca şi romanul care abuzează de vorbe goale. El trebuie să devie un mijloc de expresie generală, avînd superiorităţile lui asupra teatrului, dar mai ales inferiorităţile care sar în ochi oricui. Vă închipuiţi (pentru moment ?) *Hamlet* în film [79] ? Dar subiectul devine imposibil.

Universul literar, anul XLIII, nr. 14,
2 aprilie 1927.

CU PRILEJUL RELUĂRII LUI CARAGIALE

Putem constata, în sfîrşit, că teatrul românesc, luat ca teatru în complectul lui, nu numai ca literatură dramatică, are un temei care e echivalent cu o creaţie socială.

Există un autor român, care e reprezentat de actori români, într-un teatru naţional şi de cîte ori e reprezentat, publicul nu lipseşte. Acest public nu vine numai ca să petreacă la teatru, ci vine conştient (a învăţat la limba română şi a citit nenumărate articole de gazetă şi revistă) că va asista la piesele unui autor genial, că e obligat intelectualmente să înţeleagă şi să aprecieze pe acest autor, că măsura în care îl înţelege dă măsura propriei lui intelectualităţi.

A avea în casă *Poeziile* lui Eminescu şi a cunoaşte reprezentate comediile lui Caragiale este tot atît de obligatoriu ca a avea în casă un relativ confort, a nu mînca brînza cu cuţitul la masă şi a merge duminica dimineaţă, cu toată familia, în automobil la şosea. Cînd instituţiile, importante cel mai adesea, ale

unui stat modern se integrează în acest mod în viața socială este o dovadă că teatrul intră în sfera statelor de cultură. Nu la libertatea și plăcerea fiecărui e lăsată astăzi frecventarea unui autor cum e Caragiale. Astăzi nu te duci la teatru ca să-ți placă autorul Caragiale (ar zîmbi caustic acolo în Cîmpiile Elysee), ci fericit că, înțelegîndu-l, să-i placi tu lui, ca să zicem așa. Caragiale e un autor clasic. Cel dintîi spectator are dreptul să-și dea părerea despre piesa unui autor în viață și să declare că îi place.

În interesul lui însă e obligat să asiste la autorii clasici, să-i înțeleagă și să-i aprecieze.

Așa am înțeles noi fraza care ni s-a cerut ca să figureze în programul teatrului ; la urma urmelor a frecventa teatrul poate să fie și o datorie, nu numai neapărat o plăcere. Frază care a încurcat pe cronicarul *Vieții românești* de n-a mai știut bietul om ce să creadă [80]. Arta e adesea un act de autoritate.

Reprezentînd incidental *Scrisoarea pierdută*, direcția Teatrului a avut prilejul să constate că „face rețetă". S-a grăbit să pună pe afiș atunci și *Noaptea furtunoasă* și se pare că și ea „face rețetă". D. Alex. Hodoș culege astfel roadele gîndirii limpezi, priceperii superioare și curajului de a-și afirma păreri pe care le-a dovedit Titu Maiorescu luptînd împotriva unei „prese" furibunde care declara acum patruzeci de ani pe Caragiale nedemn de scena Teatrului Național. Să dea Dumnezeu ca alți directori viitori să culeagă roadele priceperii și curajului de a avea opinii ale actualului conducător al Teatrului Național.

O analiză a celor două comedii e de prisos. Să vorbim mai bine despre interpretare. Credem că aici s-a făcut o greșeală încercîndu-se „înviorări". Teatrul Național este prin definiție o instituție conservatoare obligată să cultive tradiția, să întrețină în zbuciumul și iluziile prezentului o flacără continuă. Dar de ce tradiție poate fi vorba în teatrul românesc ?

Dramele străine își au acasă la ele tradiția lor. Obligația celor de acolo este să îngrijească de perpetuarea unui stil care e al lor.

Noi nu avem decît cîteva comedii specific românești, puse în scenă sub ochii autorului lor. Singura tradiție a teatrului românesc e tradiția jocului Caragiale. Știm bine că aceasta e și părerea d-lui Alex. Hodoș și că d-sa a găsit punerile în scenă făcute gata. Domnul Enescu e un excelent regizor, dar acum a făcut o mare greșeală. Spectacolul s-a resimțit de nefericita intenție de a inova. Linia lui Caragiale e cu adevărat perfectă oricît de greu ne-ar veni să folosim cuvîntul acesta și orice se abate de la ea sare în ochi. [81]

Viața literară, anul II, nr 51,
din 14 mai 1927.

TEATRU DE CUNOAŞTERE. MIC EPILOG DUPĂ CINCI ANI

În asemenea condiţii * ce şansă de a fi înţeleasă ar putea să aibă literatura de cunoaştere pe care ne străduim s-o sprijinim atîta cît putem ? Ce sens poate să aibă o îndîrjire, acolo unde nu e rezistenţă, ci straturi de teren care lunecă ? O literatură de cunoaştere presupune o anumită consecvenţă, o anumită răspundere a scrisului. Un divorţ de toate prejudecăţile literare. Şi pe urmă presupune şi *ce să cunoşti.* Zece eroi plîngăreţi, plimbaţi prin toate romanele noastre (ba aduşi, prin teatru, în urmă) ? Iar pe de altă parte o adorare suspectă a frumosului pe care-l cumperi cu cîţiva lei pe piaţă ? ca prafurile în bulin — acest caligrafic sau epatant frumos în reviste cu poze sau reviste fără poze, pe care nu e nevoie nici să-l pricepi măcar atunci cînd îl cumperi ? Numai să ai aerul. Cîteodată se pot întîmpla şi lucruri nostime cînd ai memoria scurtă.

Iată de pildă ce reproduce la „revista revistelor" (cu aerul convins) *Viaţa românească.* [83]

> „Războiul întrerupînd cursul normal al existenţei, răsturnînd tronuri, instalînd regimuri noi, a alterat oarecum sentimentul „realului". — Războiul a zdruncinat tot ceea ce pînă atunci părea stabil şi definitiv achiziţionat în raporturile dintre oameni. Individul care s-a văzut mai întîi îmbrăcat în uniformă şi trimis pe front, unde ani de zile a fost veşnic în pericol de moarte şi apoi cuprins în vîrtejul vieţii de după armistiţiu, sfîrşeşte prin a se îndoi de propria-i realitate şi de unitatea persoanei sale.
>
> Mai mult decît antirealist, caracterul principal al teatrului postbelic îl găsim în substituirea unui tragic de cunoaştere, tragicului de acţiune a dramelor anterioare."

Sunt pagini dintr-un articol *Cronică* intitulată *Teatrul de cunoaştere* apărut în *Nouvelle Revue Française* din martie 1927 şi semnat de criticul temeinic Benjamin Crémieux. Aţi crede că reproducînd aceste rînduri *Viaţa românească* [84] le-a înţeles sensul, că din toată literatura europeană — publicată în revistele recente — rîndurile de mai sus i s-au părut prin adevărul lor demne de a fi reproduse. Că, în sfîrşit, literatura de cunoaştere începe a fi înţeleasă, ca formulă, de către voluminoasa revistă.

---

* S-a suprimat o prea lungă introducere despre procedeele literare dintre 1922 şi 1927, anul acestui epilog. [82] Dealtfel acestea nu diferă prea mult de cele de azi şi asupra lor se revine mai tîrziu. (Notă din 1936.)

Fireşte că am avea dreptul să ne bucurăm, noi care de ani de zile am opus cu îndîrjire principiile unei astfel de literaturi, protestînd împotriva contrafacerilor, că în sfîrşit chiar *V. R.* a înţeles lucruri atît de simple. I-am ierta chiar ridicolul snobism literar de a înregistra adevărul numai cînd poartă eticheta cu semnături complicate a străinătăţii. (Căci toată lumea ştie această slăbiciune de cucoană obeză a revistei de la Iaşi [85]). Nu ne vom supăra măcar că nici n-a făcut cel puţin menţiune de literatura de cunoaştere, pe care de bine de rău o mai practicăm pe aci (dar nici nu era la urma urmelor nevoie de această menţiune). Şi ar fi putut reproduce *Viaţa românească* — dintr-un articol intitulat *Cazul Vieţii româneşti* (*Revista vremii*, 7 mai 1922) apărut cu patru ani înaintea celui din *N.R.F.* şi în care se făcea procesul literaturii ieşene în termeni care sunt ciudat de asemănători cu cei ai criticului francez.

„...Arta nu e distracţie ci un *mijloc de cunoaştere*...

Omenirea întreagă şi, mai mult decît cele mai multe state, România a trecut vreme de cîţiva ani de zile, zi şi noapte, prin încercări de ordin moral şi material pe care nu le gîndise nimeni, niciodată, nu le prevăzuse, pînă în vara anului 1914.

În timpul războiului, cu fiecare nouă surpriză, cugetătorii mari au simţit o prăbuşire de concepţii vechi şi nevoia unei verificări. Acum, după război, e pretutindeni în apus (cazul filosofiei germane, cazul grupului de scriitori francezi de la *Nouvelle Revue Française)* simţită profund şi inexorabil nevoia unei cercetări atente, amănunţite a tuturor mijloacelor noastre de gîndire, de organizare şi exprimare şi chiar de simţire. În cele mai multe din cîte am crezut, războiul ne-a învăţat să nu mai credem.

Dar din această formidabilă preocupare nimic nu se simte la noi...

Socotim că (anume vorbind despre *Viaţa românească)* din ciocnirea violentă a unor convingeri profunde pînă la trădarea de ţară, cu restul cîtorva milioane care au gîndit altfel, ar fi să se resimtă în literatura noastră zguduiri din temelii şi să se vadă reapărări de viaţă sufletească în stare să lumineze adîncuri..

Ei bine, n-au ei nimic de verificat, nimic de înnoit — la ei sau la alţii — nimic de pus într-o altă lumină? Toate numerele de după război ale revistei (la fel cu cele de dinainte de război) ar fi să dovedească însă că n-a fost vorba de asemenea conflict şi mai ales de asemenea natură."

Dar e timp pierdut cu orice precizare. *Viaţa românească* n-a reprodus pasagiile din articolul lui Benjamin Crémieux, anume fiindcă le-a înţeles sensul şi capacitatea de adevăr. Ea le-a reprodus doar pentru că erau semnate de un critic care scrie la

Paris, cum a publicat articole despre Proust tot pentru că s-a scris la Paris, cum reproduce în fiecare număr articole din revistele streine numai pentru că sunt streine. *La Revue de Paris, Mercure de France, Europe Nouvelle, Le Monde Nouveau* sunt citate într-un singur număr, de cîte două ori fiecare, pentru ca toată lumea să știe că *Viața românească* e pariziană, e franțuzească, e europeană, e mondială, în sfîrșit. Revista voluminoasă de la Iași se poartă cu revistele românești pe care nu le citează, decît dacă sunt domestice, așa cum arhivăreasa se poartă cu cucoanele celelalte din urbea județului.

Literatură de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conștiință, de cunoaștere ? Dar în ziua cînd *Viața românească* ar pricepe asta ar însemna să-și închidă taraba. Ea care oscilează între o literatură de realism pitoresc și anecdotă ; și care își completează fiecare număr după revistele și cărțile de știință streine amestecînd laolaltă, nedigerate în 150 de pagini de tipar : literatură de cunoaștere, literatura *Gîndirii* cu poze și artă revoluționată (cu voie de la poliție), literatura de cunoaștere a *Integralului* [86], copiat după cele treizeci și ceva de reviste streine de avangardă care apar în toate capitalele europene, refugiindu-se de groaza realismului în zona cărților poștale expresioniste și a geniului figurilor decupate cu foarfecele, literatură de cunoaștere ?

Să fim serioși.

Viața literară, anul II, nr. 53,
sîmbătă 28 mai 1927.

TURNEELE TEATRALE

[Publicăm cu plăcere și subliniem aceste judicioase rînduri ale excelentului publicist și dramaturg Camil Petrescu.
Le-am dori avertisment puternic pentru cei ce lucrează la înjghebarea Teatrului de Vest, în fruntea căruia trebuie adus un om al cărui gînd să se ridice activ peste nivelul buzunarelor.
Banatul [87]]

Dintr-unul din fotoliile atît de incomode ale noii săli de teatru comunal din Timișoara (vorbesc bineînțeles de ce rezultat-a din transformarea sălii de dans a Hotelului Ferdinand și nu despre teatrul cel nou, ni se spune numai marmură și confort) dintr-un asemenea fotoliu, așadar, am urmărit cîteva reprezentații ale unei trupe în turneu. Trupa, așa ne asigura afișul, era chiar a Teatru-

lui Național, cei patru ani de cronică dramatică la *Argus* ne-au învățat însă numele mai tuturor actorilor Teatrului Național și ne-au obișnuit să le deosebim tipurile, ca ale unor personagii de seamă ce sunt, destul de ușor. Nu vorbim, bineînțeles, de bursieri și probiști, dintre cari nu cunoaștem — și nu e posibil altfel — decît cîțiva din examene, producții și mici dubluri. Ei bine, ne-a fost cu neputință să recunoaștem, în afară de conducătorul turneului, vreun nume sau vreun chip dintre cei cari în aceeași piesă înfruntaseră de pe vasta scenă a Teatrului Național critica și publicul bucureștean. E adevărat că un afiș uriaș, pe care marele nostru artist figura cu un cap de două ori decît cel natural, de parcă era un monstru hidrocefal, un afiș cu tot soiul de litere albastre și roșii căuta să ne despăgubească de lipsa celorlalți. Se juca o comedie, dar ce să mai spunem de tristețea sălii care urmărea cu compătimire chinurile disperate ale unor tineri, adunați de prin marginea tuturor meseriilor, cînd se trudeau să ne înfățișeze peripețiile amuzante ale unor conți și contese și nu izbuteau să provoace decît surîsul. Vastul salon al conților era o cameră cu ziduri pe cari orice deschidere a ușii le flutura, fracurile tinerilor mondeni se vedeau cale de-o poștă împrumutate. Și piesa era totuși „ultimul mare succes al Naționalului", speculat de „marele comedian" în așa jalnice condiții.

Peste cîteva zile se juca o dramă istorică : un alt actor al Teatrului Național, „mare tragedian" însă, conducea un alt mare succes al Naționalului. Patru, cinci băietani, în haine și armură de tinichea, în care ei ar fi încăput de trei ori, amenințau, bălăbănind cu suliți de lemn, niște cumpliți rivali, sau dușmani, sau păgîni. La Național un decor înfățișa „palatul regelui" și montarea lui se făcuse cu risipă. Aici era înfățișat printr-un fel de canton de cale ferată, sau așa ceva. La urmă viteazul pensionar al Teatrului cu răsuflarea istovită omora pe toată lumea. Publicul era vesel la această dramă, cum ar fi trebuit să fie la comedia din ajun. Și încă în puținele zile pe cari le-am petrecut în metropola Banatului am văzut trupa unuia din teatrele din provincie. Hilariant spectacol ! O cucoană de o sută și ceva de kilograme juca un rol de fetiță, un actor mălăieț și lins era donjuan etc.

Și știam precis că asemenea turneuri au fost gras subvenționate de Ministerul Artelor. Au fost subvenționate să vie să joace, cînd ar fi trebuit să li se acorde celor ce băteau cu petiții scările ministeriale sume serioase numai să rămîie acasă, să nu mai compromită nici arta românească, nici Teatrul Național, care nu e vinovat decît că plătește lefuri destul de mari atîtor actori cari nu pot da nimic peste rolurile secundare, sau cari de mult ar fi trebuit scoși la pensie.

Banatul, anul II, nr. 5,
mai 1972.

O INDUSTRIE ROMÂNEASCĂ DE CINEMATOGRAF ?

Din cînd în cînd se anunţă „realizarea" cîte unui film românesc. Reclame în ziare, reclame în revistele de specialitate, afişe şi steaguri tricolore pe stradă. Se speculează un sentiment naţional uşor de înţeles şi se încearcă, mai curînd, comercializarea orgoliului nostru în lipsa unor filme măcar onorabile.

Căci e ruşinos, cu totul ruşinos tot ce s-a realizat pînă acum în „filmul românesc". Nici în primele filme, de acum istorice, ale industriei franceze de acum douăzeci de ani, filme care astăzi la Paris mai sunt din cînd în cînd proiectate, ca să stîrnească generala ilaritate a sălii, nu era atîta lipsă de gust şi insuficienţă cîtă am văzut în *Păcat,*[88] *Eroii Neamului*[89] etc.

O fotografie imposibilă ; o fenomenală nepricepere a unor improvizaţi regizori, care izbutesc să ne dea filme în care actorii aleargă şi gesticulează ca epilepticii, o neştiinţă completă a perspectivei, o intrigă de piesă şcolară sfîrşesc prin a dezgusta definitiv publicul de filme româneşti (spectatorii au ajuns să aibă teroarea lor), să compromită pentru multă vreme o idee frumoasă şi utilă şi, mai ales, să inspire o definitivă neîncredere capitaliştilor.

E cu atît mai surprinzătoare starea asta de lucruri cu cît mai toate statele europene au izbutit să aibă succese în cinematograf. Numai România Mare nu.

Evident că nu poate fi vorba de a realiza o mare industrie. Numai cîteva state îşi pot permite luxul să se arunce în marea bătălie cinematografică. Stăpînă a pieţei cinematografice, înainte de război, Franţa a trebuit să cedeze pasul Italiei, cu ale ei Francesca Bertini[90], Maria Carmi[91] etc.

Dar filmul de lux şi mondenitate al Italiei a fost complet înlocuit de filmul istoric german, care ne-a dat fresce din revoluţia franceză şi capitole din trecutul german împreună cu înscenări expresioniste. Franţa încearcă să refacă, dar peste amîndouă a venit zdrobitoare concurenţa americană cu capitalurile ei uriaşe, cu montări grosolane, dar cu o organizare comercială superioară. Piaţa mondială este, astăzi, acaparată de cinematograful american. *Ufa* a dat cu zgomot faliment, iar filmul de mare anvergură *Napoleon*[92] a fost luat în exploatare tot de americani. La Hollywood au fost aduşi toţi actorii fruntaşi de cinematograf din lume.

Trebuie să facem aici o paranteză pentru filmul suedez, care, fără să însemne concurenţă comercială, a însemnat, totdeauna, o concurenţă artistică prin realizările lui superioare.

Nu cu astfel de industrii ne putem gîndi să concurăm noi. Dar dacă ţinem seama de ce mijloc de propagandă e filmul, nu

putem neglija deloc această problemă, care ne poate pune în situații penibile. Și penibil a fost și modul în care au fost înregistrate, de pildă, funeraliile regelui Ferdinand [93]. Cel puțin în versiunea văzută de noi, operatorul a dat dovezi de o nepricepere care, ca români, ne-a pus în situații cu totul delicate. Într-un film funerar au fost înregistrate grupuri vesele, gesturi grotești și echivoce. Stupiditatea unui operator nu poate să fie lăsată să-și dea toate neplăcutele ei consecințe. Un domn care, fără creier, învîrtește o manivelă nu poate avea dreptul să ne facă pe toți de rîs. Nu mai vorbim de negustorii care n-au avut grijă să facă tăieturile necesare și au predat filmul cum l-au luat, sălilor. [94]

Un convoi, o scenă are momentele ei caracteristice și acelea se înregistrează numai, are anumite unghiuri de perspectivă și numai atunci se poate înregistra. (În privința asta din tot ce au înregistrat românii un singur lucru poate fi citat onorabil : călătoria prințului Carol în jurul lumii, înregistrată într-un frumos film de inginerul Posmantir [95]).

Revenind deci la „filmul românesc" e de la sine înțeles că pentru noi se pun probleme speciale, care trebuie gîndite și formulate de oameni care nu sugerează prin simpla lor prezență absența oricărui simț artistic. Nu putem avea filme de figurații mari căci nu avem capitaluri, nu putem face filme de lux și mondenitate pentru că nu avem clădiri monumentale și străzi occidentale. Deci trebuie să ne mărginim la frumusețile naturale — atît de numeroase — ale țării, trebuie să contăm pe jocul actorilor, pe valoarea scenariului (de o esențială importanță la noi) și pe efortul superior artistic al regizorului.

Noi ne-am grăbit să învîrtim o manivelă, să tocăm cîteva sute de mii de lei ale cine știe cărui naiv și să... instituim un monopol al filmării, cu o grabă profund neserioasă. Dar asupra acestor aspecte ale problemei vom reveni.

Argus, anul XVIII, nr. 4285,
1 august 1927.

ÎNAINTĂRILE DE LA TEATRUL NAȚIONAL

Sfîrșitul de an era așteptat, cu mare neliniște și nerăbdare, de către tinerii actori ai Teatrului Național. După noua lege, începutul anului bugetar trebuie să găsească aranjate definitiv situațiile tuturor. Comitetul de miercuri seara și-a luat asupra lui sarcina de a numi zece societari noi în locurile vacante și de a face alte deosebite înaintări de mai mică importanță. Mai ales înaintările

la societariat au pasionat mult. Se știe că aceste înaintări nu se pot face decît în măsura locurilor vacante. Și vacantele la Teatrul Național nu pot surveni decît prin decese sau demisie, amîndouă din fericire foarte rare în această familie care e prima scenă românească.

Își luau deci o mare, o foarte mare răspundere, comitetele reunite miercuri seara. Un mare număr de ani vor trece probabil pînă la noi vacanțe. Nedreptățile făcute acum sunt durabile. Iar greșeala de a înainta elemente goale de conținut artistic se poate răzbuna rău acum cînd toată lumea se vaită că la Național sunt actori prea mulți și cînd eliminări nu se pot face decît cu scandal.

Comitetele trebuie să reziste deci tuturor presiunilor politice și chiar într-o mare măsură simpatiilor personale.

Putem spune că, de data asta, cu excepțiile care se ghicesc, înaintările sunt meritate pe deplin.

În primul rînd au fost înaintați societari de clasa II, trei dintre cei din clasa a III-a : Ion Sîrbul, Grigore Mărculescu și C. Duțulescu. Pentru I. Sîrbul era și timpul, căci e vorba de un mare actor, unul dintre stîlpii Teatrului nostru Național — Grigore Mărculescu a dovedit de asemenea însușiri de artist care-l fac propriu pentru orice grad. În *Plicul* lui Rebreanu, în *Noaptea regilor* și în atîtea roluri mai mici a întrunit aprecieri din toate părțile. Iar C. Duțulescu ca și A. Athanasescu se dovedesc actori în genul lor de neînlocuit.

În societariat au fost înaintați mai întîi cei șapte care încă de anul trecut obținuseră leafa de societari, „asimilați" cum li se spune cu aproximație.

G. Vraca, G. Calboreanu, N. Bălțățeanu, C. Stăncescu, I. Pop Marțian, Aura Buzescu, Toto Ionescu.

Simpla citare a acestor nume le arată și ca elemente cu prețioase însușiri și mai ales ca elemente care, cum se spune, duc teatrul în spinare.

La aceștia șapte s-au adăugat alte trei nume : Sorana Țopa, cel mai bun element de tragedie al Teatrului Național, și d-nele Sonia Cluceru și Lulu Cruceanu.

Ca să împace pe cei nemulțumiți încă șase inși au fost „asimilați" : I. Baldovin, I. Fintești, Tantzi Bogdan, Puia Ionescu, El. Parisianu și N. Săvulescu.

Ultimul dintre ei are o vechime în teatru și un stat de serviciu care l-ar fi indicat pentru societariat și ar fi putut fi lăsat acolo să mai aștepte, alt nume. Ceilalți deși prea tineri sunt atît de mult folosiți de repertoriu că un spor de leafă trebuia să li se acorde.

D-nele Natașa Alexandra, Dorina Demetrescu și Eug. Zaharia au fost făcute stagiari de clasa I ; C. Grigoriu, Theo I., Branco-

mir, G. Sireteanu și El. Almăjan, Olga Țăranu și Tantzi Ciuceanu au devenit stagiari clasa a II-a și alți cîțiva probiști au devenit stagiari.

Dar mai ales e felicitat comitetul pentru angajarea, cu leafă de societar, a d-lui Aurel Ghițescu, de la Teatrul Național din Iași. În aceeași situație a fost angajat și d. Al. Critico.

Universul literar, anul XLIV, nr. 1,
1 ianuarie 1928.

ANUL TEATRAL 1927

Să repetăm tradițiile căci, deși nu sunt atît de vechi, sunt firește „seculare". Să cercetăm viața teatrală a anului trecut, să judecăm puțin întîmplările și să tragem concluzii.

De la linia generală a anilor de după război, anul 1927 nu se abate.

E un mic, foarte mic progres, dar mai e și trista întărire în opinia că mijloacele de realizare ale teatrului românesc sunt reduse. Nu putem încă reprezenta cu succes drama. Rămînem închiși numai în posibilitățile comediei. Și nici în comedie de cea mai bună calitate, ci comedie de școală, de conservator, din acelea care exercită învățăcei, adică de un soi analog aparatelor-școală hodorogite pe care învață șoferii să conducă. Nu chiar oricine poate să joace asemenea comedii, dar cel ce a absolvit conservatorul și nu poate să le joace la perfecție nu merită să apară pe scenă.

Un asemenea rol e în genere bazat pe ticuri : un domn gras și uituc, un peltic, unul care de cîte ori vede un portar crede că e un amiral, sau pe mici manii : să bărbierească pe oricine întîlnește, să facă pasențe, să confunde numele personagiilor, să plescăie din limbă de cîte ori bea vin și apoi să privească admirativ paharul gol. Pe urmă vin micile „cîrlige" : cînd partenerul vorbește gesticulînd cu mîna, comicul nostru nu-l ascultă ci îi urmărește pasionat mîna care arată și dansează, pe urmă călcări pe picior, strănuturi etc. Falsele ieșiri automatizate nu sunt iarăși de disprețuit : actorul iese bățos și comic din scenă, după ce a lansat replica.

Asemenea joc „la îndemîna oricui" corespunde în literatură calamburului, în cafenea „șuetei", în poezie versificației factorilor poștali, în pictură florilor copiate lucios de d-ra de pension. Cu exercițiu și bunăvoință oricine ajunge să le joace excelent.

Mai au şi calitatea şi efectul lor asupra publicului, tocmai din cauza imbecilităţii, acest efect este irezistibil. Oricît ai fi de pretenţios nu poţi să nu rîzi cînd în film, de pildă, unul dă cu un retevei partenerului, drept în moalele capului, şi acesta cade flasc jos. Sau cum să rămîi grav cînd unul primeşte o prăjitură cu frişcă drept în faţă.

De la trupa de comedie, de la „artiştii" cinematografului de cartier, care şi ei fac lumea să rîdă cu hohote, trecînd pe la revistă, pe la teatrul ceva mai popular, pe la comedia bulevardieră şi pînă la creaţia de artă : *Scrisoarea pierdută*, *Mizantropul* şi *Tartuffe*, rîsul are ierarhia lui, cu grade perfect stabilite şi a încurca această ierarhie e o imensă greşeală împotriva artei, o greşeală din acelea care desfiinţează tot ce cu trudă s-a adunat în trei sferturi de veac. Iată de ce reproşam, mai zilele trecute, direcţiei Teatrului Naţional inexplicabilul ei gest de a reprezenta pe prima noastră scenă, de-acum clasică, o comedie de calambururi. Chiar cinematograful nu a început să progreseze decît atunci cînd a respectat una din clauzele esenţiale ale spectacolului : separarea şi repartizarea sălilor. De la început, criticii din întreaga lume au cerut acest lucru. În privinţa aceasta progresul e încă de aşteptat. La noi chiar, lumea a ajuns să ştie că filmele de aventuri sunt la Cinema Terra, că „foiletoanele" sunt la Eforie şi că trei-patru săli din centru nu proiectează decît filmele de categoria I. Teatrele principale trebuie să înţeleagă asta şi trebuie să-şi dea seama că această separaţie corespunde unei stări psihologice a publicului : s-a văzut de pildă că acest public admite reluări de localizări la Teatrul Nostru şi nu le admite la Teatrul Regina Maria, unde vine şi cu pretenţia de a găsi ceva intelectualizat.

Şi-acum să ne întoarcem la realizările anului trecut, să le cercetăm mai de aproape.

DRAMA

Am spus că n-a fost nici un succes de dramă, nu un succes dintre cele copleşitoare, dintre cele care te obsedează în amintire, dar cel puţin unul care să te cîştige o seară.

Cauza e că drama cere o regie foarte grea, mai ales acum cînd actorii noştri, chiar cei care o ştiau, au pierdut uzul de a o juca. O gradaţie precisă, o concentrare a efectelor, anumite simplificări, anumite bruscări sunt condiţii care nu se pot înlocui cu sughiţuri de prinţesă închisă în raclă de sticlă, cu oftări patetice, cu urlete şi păr despletit şi cu batistă dusă la ochi zadarnic, etc. etc.

Iată acum lista dramelor jucate anul trecut: *Henric al IV-lea, Hoții, Cyrano, Prometeu, Strigoii, D-ra Nastasia, Cuiburi sfărîmate, Taina, Cîntec de toamnă.*

E cert că *D-ra Nastasia*, puternică operă originală, și chiar *Cuiburi sfărîmate*, mai bine regizate, ar fi putut avea mare succes. *Cyrano* n-a făcut decît 33 de spectacole, ceea ce, pentru asemenea piesă, echivalează cu o cădere.

COMEDIA

Aci un succes mare și autentic: *Omul cu mîrțoaga*, gîndită frumos, scrisă teatral și jucată foarte bine. Regizorul d. Enescu merită toate felicitările. *Comedia fericirii* a fost iarăși un frumos succes regizat de d. Soare Z. Soare, de neîntrecut în asemeni puneri în scenă.

Lista mai cuprinde: *Greșeala lui Dumnezeu, Allegro ma non troppo, Păcală, Veșnicul tînăr, Păpușile, Coppelia, Omul de zăpadă.*

La Teatrul Regina Maria: cel mai frumos succes *Familia Bliss, Michel Perrin*, apoi *Riviera, Goana după bărbați, Foc de paie, Femeia în flăcări* și cîteva reluări.

Teatrul Mic, Teatrul Fantasio (cu *Azaïs*) și Teatrul Nostru au jucat numai comedii. Tot un succes de comedie trebuie considerat și *Lampagiul de seară.*

Trebuie relevată și încercarea, nu de ajuns studiată, a Teatrului Caragiale.

Dintre cei care ne-au vizitat: marea actriță italiană Emma Gramatica, extraordinară acolo unde nu o înfrîngea fizicul și incomparabiă în *Hedda Gabler.*

D-ra Marioara Ventura a dat cu mare succes de public un ciclu de spectacole: *Prizoniera, Omul de odinioară* și *Dacă aș vrea.*

ACTORII

E ușor de înțeles de ce nu poate fi vorba de nici o creație excepțională anul trecut. Succesele memorabile sunt în piesele de mare anvergură. Ar fi putut fi în *Cyrano* și *Strigoii.*

Și totuși cîteva lucruri de reținut. Unele mai mărunte, altele de mai multă importanță.

Calboreanu, I. Brezeanu, Sîrbul și Athanasescu au fost superiori ca interpretare în *Omul cu mîrțoaga.*

În *Hoții*, Nottara, Sorana Țopa și episodic Theo.

În *Allegro ma non troppo*, Sîrbul și Marioara Zimniceanu, în *Comedia Fericirii*, Morțun și o debutantă d-ra Didi Theodorescu sunt de asemeni de reținut.

La Teatrul Regina Maria : toți interpreții *Rivierei* și îndeosebi d-ra Leny Caler ; aproape toți interpreții *D-rei Nastasia* (aci a lipsit numai o gradare a ansamblului), Storin în *Cuiburi sfărîmate*, Maximilian și d-ra Maria Mohor în *Michel Perrin*, interpreții *Teatrului în castel* ar putea fi de asemenea citați.

La Teatrul Mic, d-na Annie Capustin a surprins în *Maestrul Bolbec și Bărbatul său.*

Dacă ne amintim bine, *Azaïs* a fost jucat prin ianuarie și se cuvine deci să-i pomenim interpreții în acest bilanț.

Despre debutanții anului vom scrie un articol osebit.

Și cu aceasta, socotelile sunt încheiate.

Universul literar, anul XLIV, nr. 2,
8 ianuarie 1928.

ANUL TEATRAL 1927

Un an sărac. N-a însemnat nici un progres, nici o revelație. N-a izbutit să schimbe din linia anului precedent nimic. Și singurul lucru care ar putea însemna o schimbare ar fi fost un succes de dramă. Căutați să vă amintiți (vă vom ajuta și cu lista pieselor jucate), anul trecut n-a avut succes nici o dramă la noi. Toate succesele au fost de comedie. Dar nu toate alese.

Căci sunt roluri pe care le-ar putea juca oricine și trebuie să le joace cu succes. Toată lumea normală poate ridica de jos o greutate de cinci kilograme. Puțini ajung pînă la 40, și numai atleții ridică 90. Iar de aci în sus, numai campionii. Principiul acesta noi îl considerăm esențial și aplicat în artă. Toate fetele de măritat știu să picteze mere pentru sufragerie, toți tinerii candidați la locul de secretar de primărie știu să compună în versuri și orice elev de conservator trebuie să știe să facă pe beatul în scenă, să rămîie uluit și să plaseze ceva „șmecher". Cum oricine citește două-trei reviste streine, devine autor umorist. Și cam de același calibru sunt succesele noastre de comedie. Dramele sunt ceva mai pretențioase. Căci publicul vine și la o comedie proastă, cum rîde la nevoie și de Zigoto, dar la dramă nu vine decît dacă e realmente mișcat.

Cînd ni se vorbește despre progresul teatrului românesc, nu trebuie să uităm de ce el e aproape inexistent. Nu poate juca decît farsa, vodevilul și comedia bulevardieră cu falsa ei naturalețe.

Teatrul Național

Și să vedem acum fiecare teatru în parte. Cea dintîi scenă a înregistrat succesul d-lui G. Ciprian. *Omul cu mîrțoaga* e superior ca factură tuturor comediilor din acest an. Restul : *Greșeala lui Dumnezeu*, *Păcală*, *Allegro ma non troppo*, *Coppelia* și *Omul de zăpadă*, care acceptabilă la Teatrul Popular e fără nici un sens la Teatrul Național.

Teatrul a mai făcut greșeala să împrumute din repertoriul teatrului Regina Maria *Prometeu*. Insuccesul încercării a confirmat dezorientarea d-lui Corneliu Moldovanu.

Spectacole streine : *Henri IV* insucces, *Hoții* insucces, *Cyrano* care nu a obținut decît 33 de spectacole, adică mai puțin decît *Omul cu mîrțoaga*, tot insucces deci. Toate drame.

Teatrul Regina Maria

Relativ succese de comedie (luăm ca bază materială a indicațiilor noastre ziarul *Rampa*) *Familia Bliss*. Mai puțin încă *Michel Perrin*, *Femeia în flăcări*. Restul, tot din comedie, n-a trecut de 14 spectacole de fiecare piesă : *Goana după bărbați*, *Berg-op-Zeem*, *Foc de paie*, *Răpirea Sabinelor*, *Riviera* și *Cîntec de toamnă*.

Dramele jucate : *Strigoii* (11 spectacole), *Cuiburi sfărîmate* (12 spectacole), *D-ra Nastasia* (10 spectacole), *Necunoscuta* (10 spectacole), *Taina* (9 spectacole).

Teatrul Mic

A jucat numai comedii, de valoarea pe care am indicat-o cu prilejul fiecăreia dintre piese.

Teatrul Fantasio

O singură comedie : *Azaïs*.

Teatrul Caragiale

Ministrul, *Camarazii*, *Ratații*.

Teatrul Alhambra

Lampagiul de seară, comedie muzicală cu un real succes.

*

Cum vedeți un destul de trist bilanț, cu toate că tot anul nu s-au jucat decît comedii.

Argus, anul XIX, nr. 4419,
9 ianuarie 1928.

MODERNISM MODERN

A apărut de curînd o nouă revistă „modernistă". E scoasă firește de tineri nemulțumiți cu ordinea literară. Nu putem să ne dăm seama dacă e vorba tot despre modernismul de acum patru-cinci ani sau dacă e vorba de un modernism mai modern, adică mai nou. Nu știm dacă tinerii noștri revoluționari au aflat că la Paris, toți fruntașii modernismului l-au renegat, cînd au văzut că începe să se trezească.

Modernismul e oarecum ca iaurtul, trebuie mîncat proaspăt, că pe urmă se lasă zer. Ajunge să plictisească pe înșiși partizanii lui. Aici în coloanele *Rampei*, cel ce scrie aceste rînduri protesta, cel dintîi, orice ar spune dl. Mihalache Dragomirescu, împotriva montărilor fastuoase, parazitare textului și iată că nu de mult, unul dintre campionii montărilor zgomotoase declară în numele celor cunoscători, că ar fi timpul ca teatrele să renunțe la clopote și procesiuni. Dacă însă Corabia, să zicem, ar avea un teatru încăpător, dacă ar avea și milioane pentru montări fastuoase și expresioniste, ar avea fără îndoială și mai mulți regizori, dintre care unul ar fi revoluționar, cerînd introducerea urgentă a montării cu... muzică de scenă.

De unde să știe tinerii noștri că nici modernismul, nici constructivismul, nici suprarealismul nu mai sunt ultimul cuvînt al modei în artă ? Că acum dacă vrei să fii „revoluționar" trebuie să fii „suprarealist". Pînă să ajungă asta la Urziceni, să zicem, trebuie să mai treacă timp.

Adevărul e că s-a întîmplat și cu modernismul ceea ce s-a întîmplat cu orice școală literară : elementele lui creatoare au observat, că, în ceea ce realizează mai bun, făcuseră fără să știe, clasicism substanțial. S-au descoperit astfel rudă cu Balzac și Stendhal. Nu mai vorbim de Proust care n-a ținut să fie altceva.

Și totuși e atît de inutilă orice mișcare „revoluționară", orice agresivă izbucnire a tinereții ?

Nici vorbă nu poate să fie de asta.

Mișcarea modernistă — și acesta e cuvîntul cel mai bun — reprezintă tot ce e mai frumos, mai loial și mai generos în viața

literară. Reprezintă revolta împotriva clişeului şi a trucajului, înseamnă dorinţa nematerializată a vagului „mai bine" şi mai ales înseamnă piciorul izbit în toate combinaţiile şi toate aranjamentele celor mai bătrîni, înjugaţi de viaţă la carul tuturor compromisurilor.

„Modernismul" e însuşi principiul progresului. Cu o singură condiţie... să fie făcută de revoluţionari noi, nu de către cei înăcriţi. Căci mai mult decît un sens artistic (care e deasupra unor astfel de preocupări) modernismul prin elementele lui — care sunt totdeauna cele mai vii, cele mai apte şi cele mai dornice de a cunoaşte ale unei generaţii — are un nepreţuit sens moral.

Rampa, anul XIII, nr. 3026,
din 24 februarie 1928.

SOCIETATEA UNIVERSALĂ DE TEATRU

Se apropie stagiunea internaţională de teatru, la Paris, unde se vor întîlni nu numai fruntaşii vieţii teatrale din lumea întreagă, ci vor avea loc spectacole de teatru naţional organizate de către fiecare ţară — şi secţia românească nu e încă organizată [96]. O nouă scrisoare primită, de acolo, zilele acestea ne precizează că e timpul să ne anunţăm colaborarea.

Personal am atras de cîteva ori aminte confraţilor că nu avem decît de cîştigat din intrarea noastră în „Societatea Universală de Teatru". Datorită lui Gémier, incomparabilul animator, oamenii de teatru din lumea întreagă au găsit un teren de înţelegere şi activitate, nu numai pentru o adevărată înfrăţire în numele artei, cît mai ales pentru o rodnică întrecere între naţiuni sub unghiul preocupărilor teatrale.

Anul trecut, companii de teatru, daneză, engleză şi italiană s-au revelat criticii pariziene, deschizîndu-şi drumul către celebritatea europeană.

De atîtea ori s-a vorbit despre eventuale reprezentaţii româneşti la Viena sau la Paris. Ce alt prilej mai bun decît cel pe care ni-l oferă „Societatea Universală de Teatru" am putea prinde? Datorită mai ales programului făcut în ultimul timp, se vor găsi, în iunie, în capitala Franţei, critici şi cunoscători de teatru din întreaga lume. Ei vor avea să judece progresele făcute de actorii şi regizorii noştri.

F. Gémier a insistat îndeosebi asupra colaborării româneşti. „Actori dintre cei mai străluciţi ai Parisului de azi, spunea el,

sunt români. Ce trebuie să fie acolo... Sunt foarte curios să-i cunosc de aproape. Despre Nottara am auzit lucruri impresionante".

Am adus cu mine tot materialul scripturistic — statute și regulamente — pentru înființarea secției românești. Locuri ni se vor rezerva acolo în comitetul central.

Trebuie să mărturisesc dealtfel, din capul locului, că toată lumea a îmbrățișat cu dragoste ideea unei secții a teatrului românesc. Autori, critici și actori de frunte s-au declarat gata să-și dea tot concursul pentru realizarea ei.

Numai împrejurările au fost de vină, că s-au tot produs amînări. Împrejurările, și trebuie să spunem, și faptul că pînă acum nu avem nici măcar un local de adunare.

„Casa Scriitorilor" ne oferă astăzi adăpost și posibilitatea unor frecvente adunări. Așteptăm întoarcerea de la Oslo a președintelui S.S.R. [97] pentru ca să trecem la imediata înfăptuire.

În orice caz, e aproape cert că, în iunie, teatrul românesc va fi cu strălucire reprezentat la Paris... [98]

Rampa, anul XIII, nr. 3034,
din 4 martie 1928.

DESPRE CRITICĂ ȘI PUBLIC

Cu fermecătoarea lui manie de a pune întrebări indiscrete, excelentul nostru coleg și interview-er dl. N. Constantinescu [99] întreba, mai zilele trecute, pe directorul Teatrului Național, dacă presa are vreo influență asupra carierei unei piese de teatru. Răspunsul d-lui Corneliu Moldovanu a fost: „enormă" și cita cazul *Luminiței* ucisă de critica dramatică. [100]

Puțin cam global, dar încolo perfect just ni se pare acest răspuns.

Puțin cam global, pentru că el încadrează și piesele străine. Și în cazul acesta nu mai este exact.

Cariera unei piese străine este foarte rareori influențată de critică. Sau, în orice caz, nu depinde atît de mult de critica ziarelor. Publicul are, în general, respect pentru ceea ce e tradus.

Tradus...

Gîndiți-vă numai cu cîtă ostentație unii dintre scriitorii noștri, traduși în vreo limbă străină, anunță acest fapt.

De aceea asupra pieselor străine, critica locală e fără prea multă influență. *Scampolo*, mai acum cinci ani, și *Păpușele* [101] (Păpușile) anul acesta, au avut o presă destul de proastă. Asta nu le-a împiedicat să facă serie. Și cîte altele nu s-ar putea cita.

Dacă au fost jucate de sute de ori în străinătate, publicului îi devine indiferent ce crede critica despre piesa însăşi. Mai curînd se interesează de interpretare. Dacă este vorba despre o piesă cunoscută din marele repertoriu, atunci cu atît mai mult publicul suspectează critica. *Hedda Gabler* a fost declarată confuză şi cea mai slabă dintre piesele lui Ibsen cînd s-a jucat. Asta n-a împiedicat publicul să fie numeros la spectacole.

Vorbim bineînţeles de ipoteza că spectacolul în sine era reuşit şi că din motive care nu interesează aici critica „îl înjură". Căci dacă spectacolul este catastrofal atunci critica „înjurîndu-l" nu face decît să confirme opinia publicului însuşi.

Nu se poate tăgădui un lucru totuşi. Critica influenţează, dacă dăm un sens mai restrîns cuvîntului acesta, oricum. Mai întîi prin simpla publicitate : prin locul pe care-l ocupă în pagină, prin titlurile mari, critica e înainte de toate un afiş. În orice caz, critica poate transforma un succes mediocru în succes : un succes în succes mare şi un succes mare în triumf doar la piesele străine.

Mai mult nu.

La piesele originale e cu totul altceva. Aici publicul nu mai are busola străinătăţii. Citeşte deci critica ziarelor. Dacă e dispus să-i creadă pe autorii şi criticii străini superiori celor români, pe autorii noştri în orice caz îi consideră inferiori criticilor. Sunt tot de-ai noştri. Cum nu e la curent cu înspăimîntătoarele intrigi şi pasiuni care preced şi succed unei premiere originale, are toate motivele să nu se îndoiască de obiectivitatea criticii şi să ia ca literă de evanghelie ce spune ea. E necesar să spunem în paranteză că atitudinea îndîrjită a criticii faţă de autorii originali, niciodată nu se exercită la prima piesă, al cărei succes e de obicei o surpriză (care nu trebuie să se mai repete).

Să luăm cazul *Luminiţei.* Autoarea avusese un frumos succes cu *Inelul* acum vreo cinci ani. *Luminiţa* este incontestabil mult mai bună decît *Inelul.* Mai originală, mai matură în replică, mai bogată în fapte. Critica pe care a suferit-o a fost, cu excepţia cîtorva gazete, înspăimîntătoare şi cariera piesei s-a sfîrşit cu primele reprezentaţii.

Căci aici vin alte date ale ecuaţiei.

Pentru ca o piesă originală să aibă mare succes în public, trebuie ca să aibă unanimitatea criticii în favoarea ei. Cel puţin o parte din această unanimitate trebuie să fie entuziastă ; mai ales dacă o parte e relativ rezervată. După opinii categoric împotriva unei piese originale, exprimate cu furie (publicul nu are textul dinainte să confrunte, nu suspectează nimic şi nici nu se duce la aceste piese înainte de a avea o opinie) se influenţează cariera unei opere originale.

Iată pentru ce socotim că un critic dramatic își asumă, la noi, o imensă răspundere, și trebuie să aibă neapărat simțul acestei răspunderi.

Se mai vorbește despre presa verbală.

E foarte activă la piesele străine din motivele arătate mai sus, și foarte înceată la cele originale. Chiar cînd îi place, sub influența criticii, publicul vorbește mai puțin de o operă autohtonă. Ca să biruie, piesa trebuie să placă într-adevăr enorm. Și încă și atunci...

Rampa, anul XIII, nr. 3068,
din 13 aprilie 1928.

TEATRUL DE IDEI

Comentînd teatrul lui François de Curel, într-un articol cu adevărat judicios, Vandérem[102] se întreabă dacă nu a făcut un prost serviciu Antoine, autorului *Fosilelor*, neîndemnîndu-l să părăsească „teatrul de idei" ca să se consacre unui teatru psihologic pur și simplu.

Și are profundă dreptate.

În afară de *Fosile* și *La Danse devant le miroir* nu se va mai putea juca în scurtă vreme nimic de Fr. de Curel.

Că nu va fi jucat, nu e nimic. Nu va mai putea fi citit. E îmbibat de „procedeul școlii".

Căci a existat o școală a „teatrului de idei", modă provocată de Ibsen. Pagini întregi de teorie au fost dialogate din cărțile filosofilor la modă, adică din cărțile filosofilor publiciști.

Nu e greu de recunoscut o piesă din școala „teatrului de idei" : are de obicei un intelectual clasat, care are o teorie generală a vieții. El ține să arate, „să demonstreze", cu cîteva fantoșe care dialoghează, justețea „ideii" lui. Vor fi cîteva acțiuni și detalii cu caracter simbolic.

Eroul va fi picher de șosele cînd va simboliza pe cel care deschide drumuri noi, va fi pictor de biserică dacă va trebui să simbolizeze magia religioasă, va fi aviator cînd va întrupa un idealist care vrea să facă oamenii să zboare. Nu vă închipuiți ce efect fac lucrurile acestea asupra elevilor de liceu din ultima clasă, ori din anul întîi al facultății de litere, filosofie și estetică.

Au impresia că sunt subtili și că se deosebesc de restul muritorilor care poartă palton și tîrguiesc de la băcănii (alt simbol).

Gazetarii au de asemeni impresia că discută în stil înalt și au prilejul să amintească precizînd cu mîndrie că intelectualitatea se împarte în stal I și stal al II-lea, în afară de galerie.

Dealtfel, parcă numai moda teatrului de idei a bîntuit printr-o lume de intelectuali, pe care, destul de naiv în ce privește orgoliul acestei clase, eu mă încăpățînam să-i numesc în *Săptămîna* : muncitori intelectuali ?

A mai fost moda teatrului simbolist lansată de Maeterlinck. Mii de domnițe au lîncezit la porțile atîtor castele „veșnic închise" :

Temnicerul : „zboară trei păsări de la răsărit spre apus"...

Domnița : Sufletul meu zboară spre apus.

Pajul : De nicăieri, nu vine nimeni, niciodată.

Domnița : Sufletul meu zboară singur spre apus.

Și cîte alte imense platitudini, astăzi declasate ca o stambă proastă uitată cinci ani în galanterie la Plenița. (Actorii le spuneau cu glas de litanie).

Cîte legiuni de intelectuali și de esteți din aceștia au deschis apoi agenții de plasat și școli particulare de preparat corijențe...

Pe urmă a venit moda teatrului expresionist ca montare. Prietenul Bumbești și alți vreo doi au montat spectacole cu oameni care veneau din sală, dintre spectatori, îmbrăcați fistichiu și cu bărbi prost lipite, lamentabili iudei care urlau de lîngă tine din bancă : „La moarte ! ! !".

Ba era și tămîie în sală...

Pe urmă teatrul expresionist, cu tendința de a exprima subconștientul. Vai cîte prostii s-au mai spus și cu acest prilej.

Nu mai existau nume în piesă : El, Ea, Amantul, Domnul în negru, Preotul, Streinul, Actorul le înlocuiau ca să... fie mai mult mister.

Tot ce era teorie semi-științifică la modă a fost pusă la contribuție. Freudismul, relativismul și obscurismul au făcut ravagii.

O avalanșă de cazuri patologice, așa cum își închipuie autodidacții, patologic și straniu improvizați, a constituit hrana intelectuală și desfătarea pînă la deliciu a celor care se instruiesc și se modelează după esteți din gazetele literare franțuzești. O generație întreagă, lipsită de orice perspectivă, avea lipite de ochi numai pagini de teatru din care prostia se privea în oglinzi deformatoare, numai ca să nu semene cu ea însăși.

Rampa, anul XIII, nr. 3092,
din 17 mai 1928.

CRIZA CINEMATOGRAFULUI

Scriind despre arta ecranului, Léon Daudet se întreba dacă : „Arta dramatică nu este actualmente față de cinematograf în situația inferioară și primejdioasă a calului față de automobil ? Acum cincisprezece ani tot se mai credea că ambele tracțiuni, a calului și a motorului, vor subzista alături. N-a fost deloc așa. Azi, la Paris calul este eliminat cu totul. Va veni momentul cînd copiii vor întreba pe bunicii lor : moșule, ce-i acela cal ?"

Dezagreabilă profeție pentru actori și autori de teatru. Așadar, în cincisprezece-douăzeci de ani poate, copiii vor întreba : bunicule, ce-i aia „teatru" ?

E de netăgăduit însă că pe jumătate Léon Daudet tot are dreptate. Astăzi publicul preferă, din ce în ce mai mult, cinematograful. Nu cere cheltuieli suplimentare de toaletă, nu durează trei ore, nu te obligă să vii la oră fixă, nu silește să privești un peisaj care te plictisește. La cinematografele de cartier, îndeosebi, frecvența e dintre cele mai avantajoase, d-na își pune după masă un șal pe umeri, domnul un fular în loc de cravată și cu douăzeci de lei văd exact același film pe care la „Paramount" îl văd americanii și parizienii în toalete de lux, pentru treizeci de franci. La întoarcere mai au timp să pună la cale și micile afaceri ale gospodăriei.

Pe de altă parte trebuie să recunoaștem că de multe ori cinematograful e superior teatrului de artă. Are mijloace mult mai mari.

Cel mai bun teatru din lume montează orice piesă cu elementele pe care le are în trupă. Actorii învață roluri dintre care unele se mai potrivesc, altele nu. Uneori se angajează cîte o „stea". Posibilitățile de montare sunt în genere limitate. Nu vorbesc, bineînțeles, de teatrele noastre, căci aici adevărul e și mai trist, ci de cele din centrele mari ale lumii. Dealtfel, apropierea, în carne și oase, a actorului e de multe ori brutală și răpește posibilitatea oricărei iluzii.

Pe cînd cinematograful are mijloace nesfîrșit mai mari. Un capital enorm permite fiecărui regizor să-și adune interpreții din toate capitalele lumii. Limba nu mai e o piedică. Pui într-un film pe suedeza Greta Garbo [103] cu spaniolul Ramon Novaro [104] sau cu englezul John Gilbert[105], adăugînd laolaltă și pe unguroaica Lya de Putti. [106] Cînd regizorul francez are nevoie de germanul Conrad Veidt [107] îl angajează fără nici o piedică. Fotografia de astăzi permite orice realizare.

S-au văzut filme, ca *Varieté*, în care materialul oferit era căptușit cu intenții, deci era vorba de arta autentică.

Dealtfel, e cert că azi se subliniază mai bine în film decît pe scenă. Trucajele sunt mai numeroase în decorul scenei decît în exterioarele unui mare film.

Şi totuşi astăzi cinematografele trec prin criză.

Explicaţia nu e prea greu de dat, căci e aceeaşi din toate domeniile artei.

Pe măsură ce publicul se obişnuieşte cu ceea ce îi oferi trebuie să schimbi. La început cinematograful a oferit, vorbim de cînd are succese, comedii mondene italiene (Lyda Boreli [108], Francesca Bertini etc.) şi cînd publicul s-a obişnuit cu arta, nemţii i-au oferit dramele istorice şi revoluţionare. Francezii au adus prelucrări de romane, americanii întîmplări aventuroase şi toţi comedii de salon cu care publicul iar s-a obişnuit.

Pe urmă au venit operetele vieneze, iar cu mare succes, şi iar discreditate azi.

Criza e deci în arta cinematografului, dar nu e datorită decît lipsei de imaginaţie a regizorilor. Remediul e cel vechi de cînd lumea. Nu e însă, orice s-ar spune, şi la îndemîna oricui.

Rampa, anul XIII, nr. 3111,
din 9 iunie 1928.

PROGRAME

Acum vreo opt, nouă ani, un nou instalat director de teatru, care făcuse mai înainte un mic stagiu de corector la una dintre gazetele noastre şi experimentase pe de altă parte toate fermecătoarele avantaje ale publicităţii — a convocat în biroul directorial pe reprezentanţii presei şi le-a expus programul pe care şi-l stabilise.

Impresia a fost profundă. O listă întreagă de autori şi opere din toate timpurile şi de ai tuturor popoarelor dovedeau, la directorul nostru, foarte amabil dealtfel, o cultură vastă, eclectică în grad înalt, agrementată de preferinţe subtile care dovedeau un gust subţire.

În comparaţie cu acest director nou şi erudit, ceilalţi păreau figuri de impresari de provincie, neraşi şi cu datorii la birt.

Cînd a fost însă vorba să aplice „programul“, directorul nostru a jucat, cu mici deosebiri, repertoriul impresarilor de provincie. Căci „programul“ nu era calculat în funcţie de posibilităţile teatrului pe care junele director îl conduce şi nici măcar timp nu ar fi fost destul pentru realizarea barem a unei jumătăţi din el. Căci totul nu fusese decît un bluff. Amicul nostru îşi procurase repertoriile a trei teatre de artă, unul berlinez, altul vienez şi un

al treilea parizian. Dăduse să le traducă și le prezentase ca pe o lungă listă de bucate, pe toate la un loc.

Directorul următor a prins și el trucul și a făcut la fel. Pînă cînd directorii teatrelor de provincie au descoperit șiretenia și acum în luna august avem nu numai valul de căldură, ci și valul de programe teatrale.

Numai că impresia noastră e că teatrul românesc suferă nu o criză de repertoriu (căci o asemenea criză nu poate exista propriu-zis), ci o criză de actori. N-avem actori adevărați în număr suficient. Teatrul e plin de comparși și elemente de vodevil, dar drama și comedia subțire sunt mai totdeauna jucate gros și alături de text.

Nici un director de teatru însă nu pare să fi observat acest lucru, care presupune ceva mai multă înțelegere decît alcătuirea unui pomelnic de titluri de piese.

Nu ce veți juca, domnilor directori, interesează atît, ci cum veți juca... E o nuanță în aparență, dar în fond este esențialul.

Rampa, anul XIII, nr. 3179, din 29 august 1928.

TEATRUL DE AVANGARDĂ

Candide [109] arăta în numărul de săptămîna trecută, marea influență pe care au avut-o asupra teatrului englez, asociațiile particulare de teatru liber. Trebuie să precizăm însă înțelesul acestui termen. E vorba aici de acele companii de „dilentanți" cărora le place, mai mult decît să meargă la teatrul jucat de alții, să-l joace ei înșiși. Din „lumea bună", din clasa celor cu oarecare situație materială se alcătuiesc companii care încearcă tot soiul de lucrări noi în teatru.

Căci aici e diferența între teatrul de diletanți din lumea întreagă și cel englezesc. Diletanții englezi nu sunt copii care maimuțăresc pe actorii autentici, jucînd prost, în familie, comediile care au avut succes pe scenele din oraș. Diletanții englezi sunt oameni nemulțumiți de actorii autentici și care caută să realizeze ceva superior jocului curent și într-alt mod. Sunt, cu alte cuvinte, aceste asociații un soi de companii de teatru de avangardă. Se deosebesc însă de unele sterile companii de acest soi (la fel cu cele din care am avut și noi vreo două încercări rizibile) prin faptul că tendințele lor se îndreaptă spre o regie interioară, bazată pe progresele psihologice în ultimul timp.

Un teatru de avangardă psihologic, iată către ce trebuie să tindă regia din lumea întreagă și la noi de asemeni. Nu vorbim numai de conținutul pieselor, ci mai ales de ritmul spectacolului și jocul actorilor.

Psihologia a făcut progrese foarte mari în timpurile din urmă, din care teatrul nu s-a resimțit cu nimic. „Teoria emoțiilor", cîteva legi în domeniul senzațiilor sunt lucruri pe care regia modernă le ignorează cu desăvîrșire. Claude Berton, criticul atît de doct de la *Nouvelles littéraires*, remarca într-o zi că actorii nu simt diagrama unei emoții și succesiunea de atitudini a corpului, într-un conflict scenic. Sunt mijloace de a provoca emoția și altele de a o îndepărta pe care regia decorurilor, cu exces de pînză vopsită și figurație zgomotoasă, le ignorează cu desăvîrșire.

În domeniul acesta activează companiile libere de teatru englezești.

Să nu fim surprinși. Căci dacă maimuțărelile „diletante" sunt ridicole, nu trebuie să uităm că Stanislavski și-a recrutat unii dintre actorii cei mai străluciți din mediile străine de teatru, dintre cei care își făuriseră cariere într-alte domenii.

Căci în teatru nu importă decît personalitățile. Meșteșugul e necesar ca un serviciu frumos la o masă bună dar nu e indispensabil și în nici un caz suficient.

Rampa, anul XIII, nr. 3209,
din 3 octombrie 1928.

TEATRUL ÎN 1928

Din ce în ce, bilanțurile de sfîrșit de ani ale vieții teatrale devin mai dificile, căci din ce în ce mai mult se confirmă impresia că teatrul românesc este într-o epocă de reală decadență. Concurat, în stil mare, de cinematograf și manifestările sportive, lipsit de interpreți, lipsit de un spirit conducător și lipsit de o critică într-adevăr capabilă de control, spectacolul românesc, după ce a epuizat capitolul montărilor fastuoase, care n-au servit timp de 8—9 ani decît de paliativ crizei, se reîntoarce la ceea ce a fost înainte de război. Farsele localizate de d. Gusty, operetele (denumite comedii muzicale), *Moartea civilă*, și, mai concludent decît orice, la Teatrul Național ultimele două spectacole, în cea mai bună formă bulevardier-melodramatică. [110] Tot ce se părea cîștigat nu era decît provizoriu și recăderea e cu atît mai gravă.

REPERTORIUL

O vorbă despre opere — în asemenea condiţii — e şi nedrept şi periculos, cîtă vreme textul lor nu e la îndemîna criticului. Cînd interpretarea, aproape în unanimitatea cazurilor, deformează ideea, nimeni nu poate fi atît de prezumţios, încît să pretindă că poate judeca opera însăşi.

Să inserăm mai întîi piesele originale, în ordinea reprezentării lor.

Omul de zăpadă, *Luminiţa*, *Meşterul Manole*, *Pavilionul cu umbre*, *Mitică Popescu*, *Omul care a văzut moartea*, *Coriolan Secundus*, *Petronius* şi *Papagalii*.

Lăsînd de o parte *Omul de zăpadă* şi *Petronius*, şi trecînd peste celelalte opere, destul de discutate, să nu ne oprim decît ca să discutăm cazul pieselor *Luminiţa* şi *Pavilionul cu umbre*, căci el e definitiv elocvent pentru toată mediocritatea vieţii noastre teatrale. Amîndouă piesele au cam acelaşi subiect (o femeie gonită de bărbat, revine după un număr de ani şi provoacă dureri noi în casa părăsită, care adăposteşte acum şi o copilă îndrăgostită), aceeaşi atmosferă. Deosebirea e că pe cînd *Luminiţa* are o lume cu adevărat creată şi un dialog nervos, ca o luptă de şerpi, *Pavilionul cu umbre* e năclăit într-un sos literar care era la modă acum vreo patru ani (mister după reţetă, imagini parazitare, patetism pueril „demoniac"). Ei bine, „intelectualitatea" românească a transformat reprezentarea *Luminiţei* într-un adevărat dezastru teatral, acoperind cu insulte pe autoare, iar hibrida poemă pretins modernistă (căci a şi trecut moda) a constituit — pentru critica noastră — un mare eveniment de artă. Nici nu se putea un fapt care să ilustreze mai simplu, mai vulgar şi mai net toată neputinţa „intelectualităţii" noastre recent improvizate.

Din repertoriul strein trebuie să fie anunţate numai *Don Carlos*, *Femeia mării*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Volpone*, *Romeo şi Julieta* pentru valoarea lor artistică.

ACTORII ŞI REGIZORII

Am arătat mai sus că socotim ca adevărată cauză a decadenţei noastre lipsa unor actori care să se ridice deasupra mijlociei şi lipsa unor buni regizori de dramă. Desigur că avem interpreţi „excelenţi" dar cu asta nu poate trăi teatrul unui popor de 15 milioane de locuitori. Avem chiar cîţiva interpreţi de mare avergură : Nottara (*Apus de soare*), Demetriade (*Hamlet*, *Vlaicu Vodă*), Storin (*Holofern*) şi alţi cîţiva. Dar e vorba numai de anumite roluri şi aceiaşi actori imediat ce joacă altceva devin

uneori de-a dreptul inacceptabili. Ceea ce ne lipsește în teatrul românesc astăzi sunt actori care să poacă juca, în mod cu totul superior, un repertoriu cît mai variat seară de seară. Cum am mai spus-o și altă dată, suntem o țară de „crai" și ne lipsește un Romeo, un amant care să adune asupra lui toate privirile. Suntem o țară în care prea multe se fac în numele amorului și nu avem în teatru o „femeie de treizeci de ani", o amantă în sensul clasic al cuvîntului. Și iar, ne lipsește „bărbatul", actorul care să poată juca rolurile pe care le juca Radovici.

E greu să ne dăm seama ce era merit adevărat înainte de război, credem totuși că atunci se putea conta pe d-nii Manolescu, Tony Bulandra, Storin, Radovici încă și pe doamnele Marioara Voiculescu și Lucia Bulandra. Cel puțin e sigur că ei întruneau, în orice caz, sufragiile entuziaste ale unor lungi serii de săli pline, că jocul lor corespundea sensibilității generale. De atunci, multe s-au schimbat : cei de mai sus nu mai sunt atît de tineri, valsul a fost înlocuit cu dansurile americane și sensibilitatea actuală e nesfîrșit mai febrilă. Dar din noua generație nu se pot ridica noi candidați pentru locurile vacante ? Lipsit de cariatide, plafonul teatrului nostru e jos și mărunt ca făcut din coperiș de tinichea.

Dacă ar fi să însemnăm cîteva nume din anul care a trecut atunci ar fi desigur d. Storin în *Don Carlos* și d-na Maria Filotti în *Luminița*, d. Critico în *Viforul*. Nu putem trece cu vederea succesele foarte frumoase obținute de d-ra Leny Caler în *Cabaretul* și *Nunta cu repetiții*, creația d-lui Timică din aceeași *Nuntă cu repetiții*, R. Bulfinschi în *Coriolan Secundus*. Se cuvine de asemeni să arătăm frumosul succes de comedie al regretatului Leonard în *Fritz* (alături de care a apărut și excelenta d-ra Tantzi Cutava), Cleo Pan Cernățeanu (*Femeia mării*), Marioara Zimniceanu (*Mult zgomot pentru nimic*).

Dintre ceilalți tineri cîteva noi indicații : d-na Nely Sterian, și la Național, în cîteva momente, d-na Gaby Danielopol și d-l Marius.

D-na Marietta Sadoveanu nu a mai avut prilejul să ofere nimic nou, d-na Maria Mohor se caută, cu mari rătăciri mereu, d-ra Puia Ionescu e definitiv lipsită de puterea de a-și organiza rolurile.

D-nii Iancovescu, Băltățeanu, Calboreanu, Stăncescu, Vraca, Pop Marțian, Finți, Talianu, Lefter, Hociung, Fotino, Toneanu, Ghibericon, Theo etc., ca să citām la întîmplare, „stagnează".

D-rele Corina Barbu, Marietta Deculescu, Gheorghiu, Arapu, Tanța Stancovici, Virginia Dutescu și d-nii Danielopol, Rang, Etterle etc. sunt încă de înregistrat la categoria speranțelor.

TURNEELE

Adevăratul succes al anului trecut au fost turneele. Mai puțin sigură ca de obicei d-ra Ventura, emoționantă d-ra Pierrat, puternic Wegener, decorativă d-na Robine alături de d. Alexandre, dar mai ales covîrșitor turneul *Teatrului de Artă de la Moscova* și grupul Praga ne-au dat adevărate lecții de teatru superior.

Argus, anul XX, nr. 4715,
2 ianuarie 1929.

Între oglinzi paralele

SUBVENȚII DE MILIOANE PENTRU TEATRU

Vă mai aduceți aminte de clasica aventură povestită și repovestită în atîtea interviuri de către atîți actori, cu bogate amănunte (actorilor le face plăcere să povestească totdeauna cu cît mai multe amănunte), cu un ton de agreabilă anecdotă ? Toată lumea, și cea spălată și cea mai puțin spălată, și cea bărbierită și cea nebărbierită, o șergea pe englezește după ce snopise, timp de două săptămîni, iahniile și boiaua birtașului hotelier de la Urziceni. În odăile igrasioase și cu pereții suprapopulați, nu mai rămîneau decît cîteva bărbi uitate și, cine știe, pe jos, pungile cu aur, cu care regii plăteau pe trădători.

Azi actorii locuiesc în vile cu confort ultramodern, își comunică ordinele la telefon, dau audiențe în birouri quasi ministeriale și își fac siesta în automobile cu fotolii adînci.

Cum ? Doar teatrele merg prost ? Sălile sunt pustii ca niște locuri de rendez-vous pentru conspiratori ? Eremiadele mucenicilor teatrului se iau la întrecere cu răcnetele instalațiilor de radio de pe stradă — și vă rugăm să credeți că nu e puțin lucru asta în București — și nu deschizi o gazetă fără să nu fii doborît de știrile despre „moartea teatrului“.

Vi se pare că e aici o contradicție ? De ce surîdeți ? A, teatrul e arta tuturor paradoxelor și ca și scenele de dramă cele mai izbitoare nu sunt doar pe scenă.

Mai întîi că nu toate merg atît de prost, al doilea nu chiar la toate se joacă lamentabil și pe urmă dacă merg cu adevărat prost de ce se înmulțesc în loc să scadă ca număr, nu-i așa ? Cu d-voastră nu se poate discuta. Nu vedeți decît situații paradoxale.

Mai bine să vă spunem, aşa între patru ochi, o anecdotă autentică. Ştiţi care sunt subvenţiile hotărîte alaltăieri pentru noua stagiune teatrală ? Cinci milioane pentru teatrul „Maria Ventura" (în afară de cele două milioane primite la începutul stagiunei), două milioane pentru teatrul „Regina Maria" şi cinci sute de mii pentru „Fantasio".

Ca să arătăm cît de completă e solicitudinea guvernului pentru artă să mai amintim că a dat, se pare, două milioane pentru filmul *Venea o moară pe Siret* [111] şi alte două pentru filmul de propagandă *România pitorească* [112] sau aşa ceva. Adăugînd încă trei sute de mii pentru studiul fraudelor la jocul de baccara (şi asta e o artă dramatică), veţi găsi o sumă frumuşică, destul de frumuşică, menită să ilustreze faptul că suntem o ţară civilizată.

E un fapt care nu poate decît să bucure pe cei cari recunosc îndatoririle culturale ale statului, şi noi — am dovedit-o şi în scris — suntem printre aceştia.

Omul liber [113], anul I, nr. 12,
4 decembrie 1929.

Între oglinzi paralele

S-A ISPRĂVIT : SE VOR COMERCIALIZA

Se pare că a trecut şi scena cea mare, ne apropiem de final.

La Cameră, d. Madgearu [114] a declarat că de la 1 ianuarie teatrele naţionale se vor comercializa. Va să zică, după ani şi ani, tocmai cînd părea abandonată, vechea temă se reia, se discută îndesat şi înăbuşit, şi se soluţionează. Vor fi proteste desigur. Nimic nu pune în relief mai mult talentul unui actor decît protestul. Cît de complet se poate desfăşura o gamă de calităţi în replica zguduitoare : Nu, nu... nu primim ! Sau dacă vreţi, cu cîtă graţie se spune „nu" în teatru, cînd se spune în realitate „da"...

Prin urmare, actorii vor protesta... Cei din provincie, căci nu ştim încă dacă şi cei din Capitală vor fi în discuţie prin noua măsură a comercializării.

Dar opinia publică ? Opinia publică este... dar nu funcţionează pentru moment. Întîi că nu prea ştie nici ea ce înseamnă această comercializare. Fireşte sunt toate probabilităţile că fotoliile vor rămîne la fel, de asemeni casa de bilete, că intrare nu se va plăti mai puţin etc. Dar atunci e vreo deosebire ? Da, e oarecare deosebire.

Avem în Bucureşti un teatru naţional şi un teatru comercializat.

Căci faţă de subvenţia de 7 milioane pe care o primeşte teatrul Ventura putem spune că e vorba de un teatru de stat comercializat.

Trageţi acum concluziile pe care le doriţi. Să desfiinţăm Teatrul Naţional şi să păstrăm în locul lui teatrul Ventura ? Să le păstrăm pe amîndouă şi mai înfiinţăm vreo şapte, opt pentru amicii noştri ca să împăcăm pe toată lumea ? (Cam asta e calea pe care au pornit ministerele de vreo doi ani încoace).

Sau le desfiinţăm pe toate (Mare pagubă n-ar fi, credeţi-mă).

E greu de găsit dezlegarea, nu ?

Dar să uşurăm discuţia.

Ce-aţi zice dacă în locul teatrului de la Chişinău aţi avea Teatrul Ventura ? Dar în locul celui de la Craiova ? (Nu mai vorbim de cel de la Cluj, căci acela numai teatru nu e.)

Ei bine, asta este cu putinţă. Căci aceste teatre sunt numai nişte simple camere, „des débarras" ale artei dramatice, magazii de „cupoane" inutilizabile şi vechituri prăbuşite.

Nu-i aşa că în locul lor aţi prefera o companie ca aceea din pasajul Comedia ?

Dar să aşteptăm 1 ianuarie. Oamenii noştri de guvernămînt au talentul de a se asculta pe ei înşişi şi de a face cu seriozitate şi accent tocmai pe dos.

Omul liber, anul I, nr. 19,
12 decembrie 1929.

ANUL TEATRAL 1929

Se cuvine să precizăm, din capul locului, că teatrul bucureştean înregistrează, în anul care se încheie, un real progres. Căci dacă ne amintim halul — acesta e cuvîntul — în care se găsea teatrul în Capitală, imediat după război şi cercetăm, chiar superficial, modul de reprezentare a comediilor azi, nu se poate să nu ajungem la constatări îmbucurătoare. Cîteva lucruri au contribuit, credem, la această schimbare.

Lăsînd la o parte atitudinea intransigentă şi susţinută ani de zile a *Argusului*, care lovea în dulcea iluzie că „avem cel mai bun teatru din Europa" rămîne faptul că, alarmaţi de rezistenţa criticei şi chiar a publicului, actorii noştri au început să-şi examineze cu grijă posibilităţile, să caute să completeze lipsurile. Călătoriile pe cari mai toţi actorii noştri le fac în străinătate — din

nou după atîta întrerupere datorită dificultăților de după război, — procesul de stimulare între regizori și cele vreo două trei turnee streine au deschis ochii tuturor, ca să spunem așa. Iată cutare actor vede la Paris *Topaze* și are o bază serioasă pentru realizarea posibilităților personale. Și *Topaze* are succes. Alții au văzut *Melo* și spectacolul de la București e profund sub steaua celui de la Paris. Acum *Marius* ca să nu vorbim de cele realizate la Teatrul Național. Căci ar fi o copilărie să ne facem iluzii. Cu excepția cîtorva actori — uneori — noi nu avem posibilitatea de a crea în teatru. Rămînem încă imitatori. Vorbim de jocul actorilor, căci teatrul trebuie judecat din punctul lor de vedere. Piesa, pe care regizorii sau actorii noștri n-au văzut-o jucată aiurea, înseamnă aproape de regulă un adevărat dezastru. Mai jos vom arăta ce se abate de la această tristă regulă, dar e locul să spunem că anumite piese originale de mîna doua, care nu oferă dificultăți prea mari, încă pot fi jucate în teatrul românesc chiar cu succes.

Adevărul e că nu avem actori mari. Dacă lăsăm de o parte pe cei bătrîni, afară de Ion Sîrbul și G. Storin, Bulfinski uneori, I. Iancovescu rareori, teatrul românesc de azi nu cunoaște decît elemente de handicap ca să zicem așa. Norocoase uneori, strălucite adesea, dar oricum de „clasă modestă".

Și acum să luăm fiecare teatru în parte.

Teatrul Național

Înregistrează mai întîi biruința matineelor literare și a Studioului [115], care vor fi fără îndoială singurele realizări ale d-lui Liviu Rebreanu, dar suficiente să-i facă de neuitat directoratul.

Problema cea mare care i se punea directorului era să creeze actori mari de dramă care ne lipsesc și n-a izbutit.

Repertoriul nu a fost nici mai bun, nici mai rău ca în trecut. Original : *Anno Domini* lucrare interesantă, dar incertă a d-lui I. M. Sadoveanu, *Amantul anonim* de I. Minulescu, dispărut imediat după afiș, *Meșterul Manole* cea mai bună piesă a poetului ardelean Lucian Blaga, dar năclăit de sos mistic, *Satele lui Potemkin* un subiect frumos gîndit și ratat printr-o tratare grăbită, *Marele Duhovnic* lucrarea izbutită a d-lui Victor Eftimiu. La Studio : *Mușcata din fereastră* de d. Victor Ion Popa oferă un maximum de romantism pitoresc în scenă.

Actorii : D. Ion Sîrbul continuă să fie o continuă revelație. Mari succese cunoaște d. Gr. Mărculescu actor foarte neglijat pînă acum. D. R. Bulfinsky, pe care regia se încăpățînează să-l folosească în drame, se dovedește în rolurile de concepție și unitate artistică de neegalat. Hamletul d-lui Calboreanu, puternic realizat,

a fost fără poezie. În *Om și supraom*, d-ra Puia Ionescu, cea mai înzestrată, mai talentată și mai incultă dintre actrițele Teatrului Național, a dovedit un uimitor simț al atitudinii juste; d. Al. Critico ar putea să fie actorul mare de mîine, cînd va deveni mai matur. Își revine la cele mai bune mijloace de demult d-na Marioara Voiculescu.

Dintre piesele streine să însemnăm *Hamlet* și *Măsură pentru măsură* de Shakespeare; *Om și supraom* și *Maior Barbara* de B. Shaw și, după *Georges Dandin*, *Amorul veghează* (la Studio).

D-na Marioara Voiculescu e mereu același puternic temperament și aceeași frumusețe scenică. Un real cîștig pentru Teatrul Național a fost angajarea d-nei Marietta Sadova, care se dovedește alături de d. R. Bulfinsky cel mai întrebuințat dintre elementele primei noastre scene. Să notăm că d. V. Antonescu e în roluri secundare actor de autentică valoare relevat așa de tîrziu, cum trebuie să menționăm frumosul succes recent al d-lui Finteșteanu. Tot mai de folos Teatrului Național devine d. C. Stăncescu.

Regizorii: d. Paul Gusty e neobosit în fruntea preocupărilor de artă ale Teatrului Național. Din ce în ce mai sigur pe arta lui d. Soare Z. Soare. Fără nimic nou d. V. Enescu și o notă bună pentru un debutant: d. Șahighian.

Teatrul Regina Maria

Compania Bulandra—Manolescu—Storin—Maximilian prima jumătate a anului a dus-o în vechiul local. Acum a avut norocul să se vadă urmată de public și pe cheiul Dîmboviței.

Repertoriul slab de tot cel original. Un triumf *Profesiunea d-nei Warren*, un mare succes *Topaze* și un succes *Marius*.

Actorii: D-na Lucia Bulandra a dat cea mai de seamă creație, anul trecut în teatrul românesc, în rolul d-nei Warren. A fost un moment de mare actriță. D. Storin a fost prea bine într-o piesă căzută. Excelent d. Maximilian în *Topaze* și *Marius*.

Succes real a avut d-na Catușa Elvas.

Tot plutonul tineretului în mare progres, parcă sub influența unei reale direcțiuni. E un teatru în care se joacă foarte frumos și care e pornit pe mari izbînzi.

Teatrul Ventura

Începînd sub mari auspicii n-a prea corespuns așteptărilor.

Repertoriul original a fost reprezentat prin două lucrări, fiecare slabă în felul ei. *Lupii de aramă* de d. Adrian Maniu și

Frați de cruce de d. Paul Prodan. Un sincer succes de artă a fost *Stăpînul inimei sale ; Melo*, în schimb, a fost un mare succes de casă.

Actorii : d-ra Ventura în *Stăpînul inimei sale*, d. G. Vraca în aceeași piesă. D-na Aura Buzescu a dovedit mijloace uimitoare în *Karl și Ana*. D-ra Leny Caller frumoasă în *Frați de cruce* și-a cunoscut marele succes de anul acesta pe scena Studio-ului în *Amorul veghează*.

Regia d-lui Victor Ion Popa nesigură.

Teatrul Alhambra

Un moment de artă superioară : *Viața e frumoasă* cu un rol de mare anvergură jucat de d. I. Iancovescu. Un mare succes de casă *Noi nu jucăm să ne amuzăm* (aci trebuie subliniat jocul d-lui Lefter, al d-nei Dida Solomon, etc.) și *Pimpette* în care d-na Tantzi Cutava e de o extraordinară fantezie în joc. Toate în regia d-lui Iancovescu.
Să mai notăm încercările teatrului *Fantome și Paiațe* și din trupele streine cu mari elogii mai ales acela al d-nei Hughette ex Duflos și turneul d-nei Pierrat.

Argus, anul XXI, nr. 5020,
6 ianuarie 1930.

Intre oglinzi paralele

CE POATE FACE REGIZORUL

Mă amuza (vorba vine...) să țin, în cronica mea dramatică din *Argus*, socoteală de dramele (în sensul opus comediei) căzute la noi. Cînd am ajuns acum trei luni la cifra șaptezeci m-am plictisit însă și am renunțat, căci începuse o adevărată avalanșă de urlete tragice prăbușite în neant.
Cauza acestui trist și inevitabil destin al dramelor jucate e că noi nu avem azi un regizor de dramă.
La drept vorbind am prefera să lăsăm înțelesul acestui cuvînt așa cum a fost întotdeauna, nu cum iubitorii de pînze colorate și faruri macabre au căutat să-l metamorfozeze. Prin urmare regizorul e cel care se ocupă de decoruri și recuzită, iar pentru cel care transformă piesa în spectacol să-l numim cum i se cade :

director de scenă. N-aveţi idee cîte se limpezesc prin această simplă delimitare.

Atîţi mînuitori ai practicabilelor şi ai fundalelor n-ar fi îndrăznit niciodată să se numească directori de scenă dacă ar fi bănuit că mai e nevoie de altceva pentru a merita acest titlu.

Acest „altceva" e, nu le fie cu supărare domnilor, un lucru relativ important pentru soarta spectacolului. E mai întîi priceperea textului. De ce vă miraţi ? Nu e aşa de uşor cît s-ar crede. În patru cincimi din piesele care se reprezintă la noi, regizorii (nu directorii de scenă) nu văd decît posibilităţile de a exhiba un decor şi a introduce un divertisment. La teatrul din Calea Călăraşilor un regizor, întîlnind în textul lui Gogol fraza : „se învîrteşte lumea cu mine", a crezut că a priceput pe Gogol şi a pus interiorul scenei pe o roată şi la momentul oportun a învîrtit pereţii camerei ca dulapul la moşi. [116]. În Shakespeare, în faimosul monolog, probabil că acelaşi regizor n-ar pricepe decît fraza : „de acolo nu te mai poţi întoarce" şi ar pune pe scenă o barieră şi un jandarm (iar mai tîrziu strîns cu uşa ar explica profund că a vrut să... sensibilizeze ideea). Dar direcţie de scenă înseamnă a face o bună distribuţie, a organiza ritmul replicilor, a sublinia momentele caracteristice etc., etc.

Nu cred că opereta e artă. Sunt sigur că nu are a face măcar cu arta. Dar poate fi uneori un delicios spectacol.

Cînd interpreţii corespund rolurilor respective, cînd e graţie, e frumuseţe pe scenă, veselie, glumă curată, fie ea şi superficială, cînd micile detalii inventate sunt agreabile năzbîtii nu se poate tăgădui că o seară de operetă nu e chiar de dispreţuit.

Ei bine, la noi opereta a fost un gen mort. Toate încercările de a o reînvia au ratat. Şi iată că se iveşte un regizor care, cu elemente pe care oricare altul le avea oricînd la îndemînă, reînvie opereta.

Ceea ce a realizat Grof [117] la Teatrul Liric e cu adevărat surprinzător. Nu mai e de recunoscut nici unul din elementele de acolo. D-ra Zamora era o cartă poştală destul de onorată. S-o vedeţi acum în *Obligado*. Iertţi tot textului pentru modul savuros în care îl spune interpreta. Critico e un actor de dramă, lucru rar la noi, să-l vedeţi dansînd, sărind zvăpăiat. Grof (el însuşi foarte agreabil pe scenă şi suficient de neastîmpărat) a descoperit elemente noi atît de bună e distribuţia, atît de bine e folosit materialul pe care-l avea la îndemînă.

Azi nu sunt la noi elemente de dramă. Să se ivească aci echivalentul lui Grof şi să vedeţi cîte elemente sunt cu adevărat.

Omul liber, anul II, nr. 52,
25 ianuarie 1930.

DIRECTOR ȘI AUTOR

În foiletonul de ieri al gazetei noastre, d. Ion Sân-Giorgiu [118] se plînge de acțiunea de culise a directorilor care sugrumă succesul pieselor chiar cînd sunt aplaudate cu atîta veselie ca *Omul zilei*.

Lumea la noi s-a cam obicinuit cu astfel de plîngeri. Cam totdeauna, după cele dintîi cîteva reprezentații ale piesei originale, autorul începe să se plîngă, să scrie, să explice. Cetitorii cunosc și ei asta, își plimbă privirea peste rînduri și trec cu indiferență mai departe. Și totuși autorii au dreptate.

Nicăieri nu se practică sistemul „lucrăturii" cu o artă mai iscusită ca în teatru. Aproape că tot talentul care ar fi trebuit risipit pe scenă se irosește în acțiuni lăturalnice, cum dealtfel și lacrimile cele mai autentice ale actrițelor nu sunt în scena despărțirii din teribila dramă, ci în cabinetul directorial în momentul distribuirii rolurilor.

Cînd un director vrea să jongleze cu sforile menite să prăbușească o piesă, teatrul îi pune la dispoziție toată galeria de mijloace. Nu are decît încurcătura amănuntelor. Atunci se descoperă că regulamentul are șase fețe nu una, pentru fiecare obraz și statură o față specială.

Luați repertoriul unui teatru mai important de la noi. Veți observa ciudățenii care n-au nici o importanță aparentă. Veți observa că o piesă e pusă pe afiș numai sîmbăta, duminica și în zilele de sărbători, alta figurează numai luni, marți, miercuri. Cea dintîi e o piesă protejată care trebuie ținută pe afiș cît mai mult, cea de a doua e o piesă de sacrificiu. Că nenorocitul de funcționar care e liber numai sîmbăta și duminica e de o jumătate de an intoxicat numai cu aceeași piesă pe care directorul are motive s-o creadă genială, asta e altceva.

Am încercat eu însumi o mică experiență despre mascalțoneriile regulamentului și destul de dezagreabilă. Mi s-a cerut de către buni prieteni pentru Teatrul Național piesa *Danton*. Am cerut să fie angajat pentru rolul principal d. Gh. Storin care corespunde cu indicațiile documentelor istorice. Mi s-a răspuns că nu e posibilă această angajare, căci „ar fi o încălcare a regulamentului". Bineînțeles că am refuzat să mai prezint piesa. Și totuși angajamente de la alte teatre s-au făcut.

Regulamentul le-a permis.

Azi d. V. Eftimiu care știe să interpreteze regulamentul dovedește și d-sa că el nu contrazice astfel de angajamente și cheamă

pe d. Gh. Storin ca să joace un rol în piesa d-lui Călătorescu Radomir.[119] Aşa se sprijină literatura originală în care directorul crede şi cine ar putea să-l acuze din cauza asta? Regulamentul nu poate fi interpretat de un director atît de iubitor al confraţilor săi împotriva unei capodopere a teatrului românesc.

Omul liber, anul II, nr. 73,
20 februarie, 1930.

PROBLEME DE TEATRU

REGIA

Mişcarea teatrală europeană din ultimii douăzeci de ani e caracterizată fără îndoială prin atenţia tot mai mare acordată punerii în scenă, prin sforţările regizorilor de a găsi cele mai personale mijloace pentru realizarea unui spectacol. Scăpat de sub tirania şi bunul plac al actorului-stea, teatrul din ultimul timp a intrat sub tirania regizorului estet. Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavski, Gémier, Karlheinz Martin, ca să nu cităm decît numele curente, au caracterizat, prin activitatea lor stăruitoare, tot ce s-a făcut în domeniul spectacolului la începutul veacului acesta. Şi înainte de a face rezervele al căror scop e articolul de faţă, să arătăm cîştigul obţinut.

*

A fost în primul rînd o reacţiune violentă împotriva realismului, naturalismului şi verismului grosolan în scenă. Evadat de sub obsesia somptuozităţii verbale, a tiradei solemne pe care o suportase, sub eticheta clasicismului, tradiţionalismului sau dramei romantice, pur şi simplu teatrul căzuse în extrema cealaltă. Se făcea pe scenă apologia, uneori foarte puţin discretă, a tot ce e comun, a tot ce e de rînd sub pretextul ridicul că „aşa e viaţa".

O parte dintre scriitori se inspirau din lumea suburbiilor sau numai a ţărănimii, expunînd fireşte „viaţa celor umili". Alta se preocupa cu stăruinţă de amorurile conteselor din *Je sais tout*[120] şi ale baronilor cu aspect de chelner în frac, cînd nu de cazul tragic al d-lui Popescu, să zicem, pe care îl înşela doamna Popescu. Artă nu era, căci arta înseamnă umanitate superioară, adevăr valabil în timp îndelungat. Dar era teatru. Lumea se înduioşa la pasagiile lacrimogene şi vibra emoţionată de admiraţie la tirada suferinţelor femeii înşelate. Se făceau bani la casă şi asta însemna teatru în sens curent.

*

Dar sunt oameni condamnați să caute mereu realizări noi, pasionați care se cred datori să realizeze cu orice preț ceea ce gîndesc mai de preț decît săpunul consumat de mulțimea care crede că savurează cașcaval.

La drept vorbind, teatrul, pe care l-am expus mai sus, murise din cauză că publicul, avertizat în cele din urmă, și-a dat seama de minunatele rețete după care autori de carieră fabricau întîmplări adevărate, „viața reală". Și mai ales și-a dat seama de laborioasele socoteli care izbuteau să dea la timp actriței principale un aer disperat și patetic : cocul desfăcut gata pentru ca părul să se împrăștie la timp, impresionant, respirația întretăiată, gîfîituri aidoma cu cele ale reginei Draga, din racla de sticlă a lui Barnum, un glas muzical-plîngăreț, cîte un nu, nu ! energic ici colo.

Teatrul nou, putem să spunem așa, a fost lupta împotriva poncifelor și rețetelor naturaliste, realiste, veriste. Cel puțin la cea mai mare parte dintre noii regizori, căci Stanislavski (și chiar Copeau) cu al său Teatru de Artă din Moscova s-a dedicat realizării vieții simple, căutînd însă izvoarele firești ale emoției. (După noi aproape de tot de artă).

S-a înlocuit deci în primul rînd repertoriul. Cum odată cu noi regizori nu apăruseră decît foarte puțini autori inediți, străduințele punerii în scenă s-au caracterizat în două sensuri. O parte au încercat să realizeze operele tinerilor care se emancipaseră de verism, alta s-a reîntors spre drama romantică, care, prin fastul ei eroic, dădea prilej regizorului să-și arate istețimea, sau spre autorii care se afirmaseră totdeauna ca deformatori ai realității : Strindberg, în primul rînd.

*

E de netăgăduit că teatrul (ca teatru) a realizat progrese sensibile. În general, regia nouă a însemnat o bucurie a ochiului. În locul castelelor și piețelor, stupide în pretenția lor de a fi „reale", s-a introdus decorul stilizat, simplificat, proaspăt, plin de fantezie uneori. S-a folosit cu dibăcie lumina, prin înlocuirea, tot mai mult, a rampei fade și leșinoase, cu proiectoare laterale.

E adevărat că odată căzuți în dizgrație actorii „vieții reale", regizorii, mai ales ai noștri, s-au reîntors la vechii interpreți ai dramei romantice, la pensionarii teatrului. Firește că din punct de vedere artistic cîștigul nu era prea mare, dar din punct de vedere teatral fără îndoială că da. Erau oameni vechi în haine noi, frumoase, colorate.

Încă o dată nu se poate tăgădui că progresul realizat de *Năluca*, *Shylock*, *Bolnavul închipuit*, *Don Quijote* [121], de acum

cîţiva ani, au însemnat o plăcută surpriză a ochiului şi au dovedit la regizor un simţ al ritmului în ansamblu. Superficial, e drept, dar real, creaţie autentică, cu unitate de simţire.

Aici, la răscrucea acestor două noţiuni e şi nodul gordian al colaborării dintre regizor şi pictor.

E greu să spui cît se datoreşte unuia şi cît altuia. Dar dacă celui dintîi i se datoreşte iniţiativă, unificarea ansamblului, nu se poate că nu recunoaştem marea importanţă a rolului pe care pictorii l-au jucat în revoluţia (să exagerăm înadins) teatrală de la noi. Decorurile lui Cornescu cald inspirate, expresiv realizate în proporţii spectaculoase, minunata înţelegere a acestui pictor pentru perspectiva scenică au contribuit, alături de viile încercări de stilizare ale lui Feodorov [122], la crearea unui spirit nou, la noi, al înscenării. E destul să cităm un fapt, fără însemnătate dar caracteristic în fond, o experienţă oferită de un spectacol vechi al Operei.

Dintre baletele care trebuiau să se monteze, într-unul s-au folosit costume după machete de d-ra Elena Barlo [123]. Contrastul cu celelalte a fost atît de categoric, atît de mult a apărut perimată costumarea celor dintîi, că în unanimitate critica a relevat aceasta.

*

Să revenim acum la punctul nostru de vedere iniţial. Ce cîştig real, pentru artă, a însemnat această schimbare ? E aceasta regia adevărată, regia în sensul superior al cuvîntului ? Încă o dată ţinem cu stăruinţă să accentuăm cîştigul realizat de noile sforţări, dar, tot cu atîta stăruinţă, ţinem să le delimităm ca să se evite viitoare confuzii.

Iubim prea mult teatrul şi preţuim îndeosebi sforţările tinerei regii, pentru ca să nu contribuim, atît cît putem, la prevenirea unei greşeli, care ar face ca regia să ofere publicului, în loc de săpunul realist, al vechii şcoale, geamurile colorate şi satinul pretenţios al unor noi formule de fabricat în serie. Şi, mai tîrziu, vom arăta în ce sens înţelegem entuziasmul artei dramatice.

TEXT ŞI REGIZOR

Care sunt în definitiv problemele care se pun unui regizor ? Şi după ce i se pot cunoaşte meritele ? A alege interpreţii adecuaţi rolurilor, a crea atmosfera unei piese, a urmări de aproape mersul acţiunii, crescînd odată cu ea, organizînd incidentele secundare ca ele să contribuie la acea evoluţie gradată, accelerată, subliniind momentele principale ale piesei, făcînd să culmineze odată cu textul şi jocul actorului şi intensitatea atmosferei. Aces-

tea sunt îndatoririle elementare ale oricăruia care vrea să treacă drept regizor, şi pentru critică ele trebuie să constituie un prag. Atunci însă cînd în modul arătat mai sus se realizează în scenă o viaţă intensă, excepţională, de o amploare şi de o adîncime impresionante, o viaţă complexă care să cuprindă un întins registru din gama simţirii omeneşti, avem de-a face cu un mare regizor.

*

A alege interpreţii ? În teorie este extrem de uşor. În practică foarte arareori aptitudinile actorului coincid cu însuşirile rolului. Actorul pasionat şi cald e prea mic de statură, ar fi ridicol lîngă actriţa înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actriţa de temperament e slabă şi rolul cere „une belle femme", altminteri nu se poate realiza atmosfera. Actorul X ar juca mai bine partea întîia a rolului, care e mai exuberantă, dar partea a doua e melancolică şi X nu mai merge. La care dintre aceste două părţi renunţi ? Artista Z e minunată, dar are ochii negri şi în text e prescris că trebuie să fie cu ochii albaştri căci o scenă întreagă principală se bazează pe acest lucru. Energicul Y e vulgar, finul W e leşinat, delicioasa Y nu poate să strige, cu glasul ei piţigăiat ar face lumea să rîdă în sală tocmai în momentul tragic. Sunt amuzante distribuţiile pe care cei din afară de teatru le fac şi niciodată publicul nu va bănui toată bătaia de cap a unui regizor pînă se fixează la o serie de interpretări.

*

De altminteri, fizicul are o importanţă în teatru mult mai mare decît se bănuieşte în general. Într-un roman, autorul are nevoie de treizeci de pagini ca să ne descrie treptat frumuseţea eroinei. O actriţă frumoasă a intrat în scenă şi sala s-a convins. Mai ales femeia trebuie să fie femeie în teatru. Publicul trebuie nu numai să admită că doi-trei oameni se urăsc, se ceartă şi se omoară, din cauza actriţei care evoluează în interiorul cald al piesei, căci idealul ar fi ca (trecător, bineînţeles) toţi bărbaţii din sală să fie îndrăgostiţi de ea. Şi toate femeile, de cel iubit pe scenă. Altfel sugestia nu mai e posibilă.

*

Atmosfera se obţine prin organizarea decorurilor şi detaliilor. Orice tablou trebuie să aibă o unitate de viziune. Misterios, vesel, burlesc, somptuos, burghezesc sau frivol, elegant sau mizer, cenuşiu sau pitoresc aşa cum cere acţiunea. Aici dl. Soare e într-adevăr superior. Cu rare excepţii (actul întîi din *Kean*[124]) tablourile d-sale trăiesc prin ele însele şi corespund întocmai ac-

țiunii, adesea subordonîndu-se ei. Te întrebi însă ce motiv artistic cere ca scena tavernei din *Kean* să fie în primul plan obținînd și cel mai mare succes! De ce n-a făcut dl. Soare să culmineze regia în scena teatrului în teatru? De ce nu și-a mobilizat talentul și priceperea pentru această scenă? Ce efecte aproape freudiene s-ar fi scos din încercarea de refulare sufletească a eroului?

Ce savantă cunoaștere a psihologiei, ce reală înțelegere a vieții intense ar fi putut dovedi? Și ce abilitate tehnică dacă ar fi putut să soluționeze problema actorilor jucînd din sală. Dar cu asta trecem la alt aliniat de care ne vom ocupa mai tîrziu.

*

Mai era vorba de detalii. La noi sunt cele mai adesea neglijate (în decor, tot mai puțin în ultimul timp). Într-un interior în care ar trebui să se vorbească încet, actorul care joacă trei cuvinte le strigă; actrița care ar trebui să fie fină, ironică și insinuantă, pentru că nu are decît patru-cinci replici, fiindcă e adică numai o probistă, le spune ca la Conservator. Iată un bătrîn care, tăcînd, ar trebui să urmărească indulgent o scenă întreagă. Pentru că nu sunt decît două vorbe de spus, un bursier cu barbă falsă stă ca o momîie.

Sunt adeseori detalii, imperceptibile aproape, care nu trebuie să scape regizorului. Firește, sunt cîteodată actori ca Sîrbul, Morțun, Bulfinski cărora nu le scapă nici un detaliu, dar restul actorilor nu știu ce înseamnă anume cravată și un anume mod de a răsuci o țigară. Tot spiritul de observație care lipsește interpreților trebuie înlocuit cu însușirile regizorului (și aici d. Gusty are cîteodată adevărate trouvaille-uri). Detaliul caracteristic este picătura care decide între artă și grosolana imitație. A ști să-l alegi dintre nenumărate detalii inutile înseamnă să confirmi valoarea întregului.

PAGINI DE CIORNĂ

În definitiv trebuie să se găsească modul ca în Conservator să fie admiși și oameni de cultură și de inteligență excepțională. Pentru că la urma urmelor actorul poate „face“ pe oricine — numai pe inteligentul nu.

*

O piesă nu poate să aibă succes fără actori. Căci spectacolul e al lor. Poate să aibă succes, — un anumit succes, — chiar o piesă proastă cu interpreți buni. Niciodată o piesă bună cu actori proști sau nepotriviți.

Închipuiţi-vă numai un *Othello* cu d. Fotino, de pildă.

*

Niciodată o piesă bună n-a căzut din cauza publicului. Totdeauna din cauza interpreţilor. Cîteodată şi a criticilor. [125]

Excelsior, anul I, nr. 8,
din 9 ianuarie 1931.

AUTORI-ACTORI ŞI REPETIŢII

I

Directorul unui teatru din provincie, scriitor iubitor de artă şi conducător conştiincios, îmi spune, aşa ca o paranteză, că repetiţiile piesei *Puterea întunericului* i-au luat un timp neobişnuit de lung.

— Două săptămîni am repetat în fiecare zi, îmi spunea el cu privirea vagă şi dezolată de om obosit.

Am crezut că nu înţeleg bine.

— Două săptămîni ? Dar bine...

M-a întrerupt ca să se corecteze, pare-se :

— Fireşte fără duminici şi fără sărbători. Dar au fost zile cînd am repetat şi de dimineaţă şi după masă.

— Dar bine, am reluat eu uimit şi îndîrjit. Gusty a repetat *Puterea întunericului* [126] timp de aproape două luni la Bucureşti. Dealtfel a şi fost un mare şi durabil succes.

Amicul meu director răsuceşte pe tăviţa de tablă paharul gînditor.

— Ei, ce e posibil la Bucureşti nu e posibil la noi în provincie.

— !?

— Sigur. Cum aş putea eu să repet două săptămîni cînd trebuie să dau în fiecare săptămînă cîte o premieră ?

— Cum, în fiecare săptămînă ?

M-a privit cu o profundă simpatie.

— Aşa cum îţi spun. Trebuie să dau în fiecare săptămînă o nouă premieră şi nu pot să am pentru fiecare mai mult de şase repetiţii.

Am tăcut îndelung. Mi-era cu neputinţă să înţeleg ceva.

— Dar, l-am întrebat în cele din urmă, fără îndoială că spectacolele d-tale se resimt de această lipsă de studiu ?

A surîs compătimitor şi gras.

— Domnule, să vii la mine, acolo în provincie, să vezi teatru. Nu se joacă în Bucureşti aşa cum jucăm noi.

Îl privesc cu ochii mari, speriaţi aproape.

— Cum, cu mai puţine repetiţii şi aveţi spectacole mai reuşite, mai realizate ?

— Te cred. Dar se compară actorii de la Bucureşti cu actorii noştri ? Ei... să vii să vezi. Păcat că noi n-avem ziare şi public.

— Bine, îndrăznesc eu, cu asemenea actori, poate că ar fi şi mai bine dacă s-ar repeta mai mult o piesă.

— N-avem timp dragă, n-avem timp. Şi pe urmă, actorilor nu le place să repete. Ei spun că de îndată ce piesa merge după sufleur, restul vine de la sine în seara spectacolului, prin... influenţa publicului. Cînd se repetă mai mult de o săptămînă ei spun că repetiţiile trenează şi „e mai rău".

II

Stau de vorbă seara la Elysée cu o mare actriţă care a cunoscut strălucite succese în carieră.

— Douăsprezece repetiţii sunt suficiente pentru o piesă obişnuită.

— !?

— Maximum douăzeci pentru dramele grele. Altfel trenează şi e mai rău.

— Cum ? întreb eu, vrînd să par mirat, numai douăzeci de repetiţii ?

Îmi surîde cu indulgenţă fireşte.

— De ce te miri ? Marioara Voiculescu a intrat în scenă la *Fecioara rătăcită* [127] cu cinci repetiţii şi a jucat-o de o sută de ori.

— Da... Hm... cred... se vede...

— Soare a pus *Shylock* în zece zile şi l-a jucat de optzeci de ori.

Sunt ameţit.

III

Candide publică o serie de convorbiri în legătură cu ultima premieră a lui Bernstein, *Le Jour*.

Aflu că piesa s-a repetat timp de trei luni neîntrerupt. În fiecare zi, un act a fost reluat de cîte două ori şi fiecare scenă studiată cu grije. Pierre Blanchard [128] adaugă chiar :

— Şi pe urmă e atît de plăcut să lucrezi în acest teatru („Gymnase"). Gîndeşte-te numai că de la întîia repetiţie am putut să repet în patul acela mecanic de spital, în care aveam să apar în actul întîi.

IV

Concluzia.

Actorii de la Bucureşti sunt mult mai buni decît cei de la Paris. Dar cei de la Craiova sunt mai buni decît cei de la Bucureşti.

Muzică şi teatru[129], anul I, nr. 4, din 22 ianuarie 1931.

TEATRUL DE IDEI

Elisabeta, regina Angliei[130], succesul atît de strălucit al acestei primăveri (şi în care, în paranteză fie zis, d-na Filotti se dovedeşte încă o dată drept cea mai de seamă comediană a noastră), a însemnat pentru literatura dramatică germană o biruinţă ale cărei peripeţii au fost urmărite cu aceeaşi pasiune, cu care sunt urmărite peripeţiile unui match de box.

Căci a fost o luptă autentică. Cei doi protagonişti erau din cele două neamuri de sute de ani rivale, căci unul era dramaturgul fruntaş al teatrului francez, celălalt Bruckner, purtătorul de cuvînt al teatrului german.

Piesele lor, cu acelaşi subiect, şi-au avut prima reprezentaţie în aceeaşi săptămînă aproape. Aveau şi acelaşi titlu. Erau aşteptate cu încordare destul de explicabilă, ca tot ce interesează acest duel secular. Cea dintîi, pe care autorul încrezător în regia germană o voise premieră în ţară străină, a fost o catastrofă. *Elisabeta, regina Angliei* a fost, în schimb, un triumf care se continuă în multe oraşe germane simultan şi e puternic ramificat chiar la Bucureşti.

Evident că Lenormand a încercat să ofere explicaţia că insuccesul e datorat regiei, pe care dealtfel, cum am spus, o preferase celei franţuzeşti. Această explicaţie, de atîtea ori îndreptăţită, pare aici cu totul neîndestulătoare. Căci trebuie coordonată şi cu alte date şi întîmplări, mai vechi, pe care le cunoaştem. Şi din ceea ce ştim, înfrîngerea, pe care a suferit-o autorul francez, în faţa celui german, apare ca urmare inevitabilă a două concepţii dramatice. Nu cunoaştem textul lui Lenormand, e drept, dar ştim piesele lui anterioare şi la ele ne referim.

Principial, amîndoi autorii reprezintă literatura modernă, „intelectuală"; chiar „modernistă", dacă vreţi. Amîndoi fac oarecum „teatru de idei" în aparenţă, cu formule şi material de ultimă oră. Nici unul dintre ei, de pildă, nu e străin de freudism.

E totuşi o categorică deosebire între autorul francez şi cel german.

Dealtfel, nu sunt singurii scriitori care după erupţia doctrinei freudiene s-au grăbit să publice lucrări inspirate de această problematică. Încă din anul 1924, cînd această literatură ajunsese la apogeu, vorbind de drama unui confrate, atrăgeam luarea aminte asupra pericolului unor astfel de realizări hibride, menite unei neîntîrziate caducităţi. Uşor stufoasa literatură cu obsesii patologice purta, încă din germen, fatalitatea ofilirii.

A întemeia opere de artă pe teorii medicale e o profundă greşeală. E ca şi cum te-ai întemeia pe o teorie socială. [...] Spuneam acum şapte ani : Ce se va întîmpla cu această literatură, dacă doctrina freudiană va fi mai tîrziu suspectată ştiinţificeşte, şi în orice caz, credem noi, serios amendată ?

Operele inspirate din moda medicală au un caracter vremelnic.

Teatrul nu este şi nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni.

Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost sortită pieirii. Teatrul de idei este o nesfîrşită confuzie. Ideile trec, oamenii rămîn.

Întîmplările cu idei împărtăşesc soarta ideilor. Toate se decolorează, se demodează. Unele într-o mie de ani, altele într-un veac, multe într-un deceniu, şi atîtea într-un singur an. Ceea ce se învecheşte mai curînd e tocmai ceea ce părea mai izbitor. Suprafaţa pretenţioasă.

Iată cîteva adevăruri care par implicate în arta lui Bruckner. Pe cînd Lenomand îşi anunţă cu ostentaţie caracterul şi tendinţa freudiană, autorul german înainte de toate face o piesă de teatru cu oameni. Că aceşti oameni au o viaţă de gînduri, de frămîntare intelectuală şi spirituală e cu totul altceva. Înainte de toate sunt însă oameni. Negreşit, în scena morţii lui Essex, Elisabeta, amintind de moartea pe eşafod a mamei ei, confundă în paroxismul frămîntărilor lăuntrice pe iubit şi pe soţia necredincioasă a tatălui ei, face o interferenţă, o serie de confuzii care amintesc complexurile freudiene. Dar cîtă discreţie în toate acestea. Ce abilitate în înseilare şi în nuanţare...

Arta e dospire sufletească, în tipare eterne şi e cu atît mai de preţ această frămîntare, cu cît izvorăşte dintr-o conştiinţă mai complexă şi mai abundentă.

O ideologie, infiltrată în structura unui om, e o notă de superioritate, dar o idee purtată în teatru, ca un placat, în vîrful unui băţ, duce la dureroase înfrîngeri.

Rampa, an. XXII, nr. 3965,
din 9 aprilie 1931.

GRETA GARBO ŞI „MODA SUFLETULUI"

Negreşit, chiar înainte de Rousseau, erau oameni care „iubeau natura" şi gustau farmecul unui răsărit de soare. Dar mai nimeni nu se gîndea că asta poate face motiv de artă şi că e o fală să te afirmi „sensibil". Totuşi pentru că sălbatecul individualist a făcut din problemă o pînză de steag, atîtea contese, baroane, marchize şi ducese şi-au construit „refugii" poetice în desişuri de parcuri şi Maria Antoaneta se juca de-a ţărăncuţa în parcul Trianonului. Kant însuşi închină pagini multe „sublimului din natură".

Prin *Werther*, publicat în 1774, Goethe a dezlănţuit o epidemie de sinucideri din dragoste. Pentru că Chateaubriand era tuberculos, timp de un veac aproape poeţii au simulat tuberculoza, fetele de pension au supt lămîie ca să fie palide şi „burghezii" s-au ruşinat de prozaismul lor.

Pînă la Eminescu, dragostea românului era „mîndră", era „angelu radios", purta „cofiţă pe umeri", se numea „amoriu" etc. De la Eminescu încoace românul nu mai iubeşte decît cu complicitatea lunii, pe o bancă sub teii în floare, e pesimist şi se „gîndeşte la Dalila".

Nu ştiu în ce măsură poezia „modernistă" de după război a modificat această predispoziţie şi estetică amoroasă, dar e neîndoios că masele noastre cărturăreşti aici au rămas.

Cred că e încă o pildă, prin felul ei deosebit, poate şi mai expresivă, şi mai doveditoare decît toate. E lupta unei singure femei împotriva semenelor ei de pe tot globul şi, fapt de necrezut, e biruinţa acestei femei împotriva ritmului întregii vieţi, împotriva modei feminine.

Părea că, după război, trăim sub zodia „femeiuştii" dacă nu a „garçonnei". Blondă sau brună, fermecătoarea toantă îşi impunea capriciile ei cu un surîs inevitabil ca o reclamă de laxativ şi dulce ca un săpun roz. Purta părul scurt, uneori cu un cîrlionţ, ca o codiţă de purcel la tîmple, fuma izmenindu-se cu portţigaret de un cot, lua cocaină ca să pară isterică şi dansa isteric, ca să fie bănuită voluptoasă. Era sportivă ca să se spună că este elegantă, bea cocktail-uri ca să o înjure lumea că e o snoabă. Era ignorantă ca o carte de vizită caligrafiată şi insipidă, poroasă, puhavă şi drăgălaşă ca o mutră de vedetă într-un magazin ilustrat, de tiraj mare. Fie că era „garçonne", fie că era „flapper", idealul fetei şi femeii moderne nu depăşea orizontul celor înşirate mai sus.

A venit o actriţă care făcea toate pe dos. Mai întîi nu era decît o interpretă de cinematograf şi pînă acum trei-patru ani cinematograful nu era socotit, în cercurile mijlocii chiar, drept o artă.

Anatole France mai de mult, și după el zeci și zeci de scriitori, vorbeau cu dezgust de această „insultă a bunului-simț și a sensibilității" care e cinematograful. (Duhamel și azi are oroare de film și sunt destui ca el). Prin urmare Greta Garbo nu era decît o actriță de cinematograf. Nu era nimic în felul ei care să nu atenteze la ceea ce moda oferea ca „distins", „seducător" și „șarmant".

Se purta părul cu cîrlionți lipiți cu salivă pe frunte și ea purta o chică blondă, femeiuștile își arătau cu orice prilej pulpele și ea nu purta decît rochii lungi, moda cerea ca o femeie să conducă automobilul, iar Greta Garbo juca mai mult în chaise-longue-uri. Ca femeie nu publica cifra scrisorilor de dragoste pe care le primea, nu divorța în fiecare an. Evita lumea, avea oroare de mondenitate, nu se abona la agenții ca să fie primită cu flori în gară. Nu sta de vorbă cu ziariștii.

În schimb Greta Garbo surîdea...

Cum a putut să biruie femeia asta e o taină, desigur, dar nu e decît o taină a artei. Un imbecil a încercat să o denunțe pe două continente că e „cea mai proastă femeie din lume". Adevărul e că rareori parcă un artist-actor a fost mai conștient de mijloacele artei ca această stea de film. Intuiția ei o împingea spre problemele esențiale ale artei. Nu luptă numai cu moda (pe care a biruit-o atît de strălucitor), ci și cu elemente, care păreau fixate, în domeniul esteticii. E obsesia urîtului care o chinuie. Acolo încă vrea să învingă prin mijloace excepționale. Dincolo de „modă", Greta Garbo atacă datele grației și feminității. Publică fotografii neretușate, părul și-l lasă lînos, îmbracă haine pocite, merge aproape strîmb. Într-un film se spală pe cap, altă dată pe picioare, ținîndu-le într-un mod care părea un atentat la ideea de grație.

Dar peste toate se ridica surîsul și privirea ei, care variind fiecare pe linia lor proprie și acordîndu-se, de fiecare dată altfel, dau un număr nesfîrșit de nuanțe expresiei. Asemenea ochi și asemenea surîs cereau o voce interioară, gravă, marcată de tristețe. Și cînd a vorbit, așa i-a fost vocea. (Chiar dacă amestecul regizorului s-a dovedit indiscret uneori.)

Astăzi femeile poartă părul ca actrița suedeză, rochiile lungi, au părăsit mania sportivă și în locul charlestonului, leagănă orchestrale valsuri. Greta Garbo, remarcă o revistă germană, a readus moda sufletului. Azi, din cauza ei „se poartă sufletul".

Între toate femeile din lume și ea, bărbații au preferat-o pe ea. Și femeile au fost nevoite să încerce să-i semene.

Legea personalității s-a dovedit încă o dată activă.

Rampa, anul XVI, nr. 3971,
din 18 aprilie 1931.

DIRECȚIA MIȘCĂRII TEATRALE ROMÂNEȘTI

Cred că e cuvîntul care s-ar potrivi cel mai bine funcțiunii pe care o îndeplinește azi d. Alex. Mavrodi.

Teatrul „ca întreprindere comercială“ e mort în lumea întreagă. Match-urile sportive, radiofonia și filmul (nu cel vorbitor, cum cred ignoranții, prin concurența graiului, ci încă de pe vremuri, cel mut prin spectaculozitatea lui) au scos teatrul din circulația socială. A rămas ca fenomen de artă.

Abia acum începe epoca lui de aur. Ca în cosmogonie, la început s-au limpezit apele (dar aci cu oarecare întîrziere). În orice caz, pe viitor, teatrul va fi numai artă. Orice teatru va fi în felul lui un laborator și o întreprindere de avangardă. Astăzi, nu se putea găsi decît cu greu un om mai indicat decît d. Alex. Mavrodi în fruntea mișcării teatrale românești. De cîte ori a fost director nominal, s-a dovedit un excelent conducător, cu simțul răspunderii. De cîte ori a condus prima noastră scenă numai prin locțiitorii săi sau de cîte ori i-a fost protector din afară (vezi cazul teatrelor particulare sprijinite numai de d-sa), teatrul românesc nu era decît o întreprindere comercială.

Dar dacă în zilele bune d. Mavrodi a tratat problemele teatrale de la noi cu o ușurință pe care lipsa de primejdie o explică, acum cînd corabia luptă din greu cu valurile, d-sa arată și un admirabil simț al răspunderii, curaj și o emoționantă pasiune.

Firește că tot ceea ce putea face ușor acum zece ani impune astăzi eforturi istovitoare, ascunde capcane pentru descurajare.

E probabil că în anul care vine teatrele particulare și teatrele de provincie se vor desființa. Va mai rămîne, ca o catedră de artă dramatică, singur, Naționalul.

Este neîndoios că d. Mavrodi vede acest lucru în mod lucid și știe — asta se simte clar din măsurile pe care le ia — și ce are de făcut.

E atacat pe nedrept că nu se ocupă acum de literatura dramatică originală. Timp de cîțiva ani de aci încolo, nu asta e problema primordială a mișcării teatrale la noi. De ani de zile, în cronicile mele, denunț faptul că n-avem regizori și, deci, actorii necesari unei superioare activități dramatice. Singur d. Alex. Mavrodi a înțeles acest lucru.

Tot ceea ce face acum e numai din străduința de-a umple golul. Am impresia că și problema repertoriului a trecut-o pe planul al doilea.

Insistența extraordinară cu care se ocupă de repetiții, încercările pe care le face cu elementele tinere, acea admirabilă în intenție (dar inexistentă în realitate ca Universitatea liberă U.E.P.)

Academie dramatică[131], totul dovedeşte la d. Mavrodi că e orientat asupra pricinilor răului şi că e absolut hotărît să le curme.

Toţi cei care iubesc teatrul românesc, toţi cei care îşi dau seama de rolul precumpănitor al teatrului în cultura unui popor sunt datori să dea cel mai larg concurs actualului director general al teatrelor. E singura personalitate care îl mai poate mîntui astăzi, dacă mai poate fi mîntuit acest teatru.

Parlamentul românesc[132], anul III, nr. 3,
7 februarie 1932.

ÎNTRE TEATRU ŞI CINEMATOGRAF

Se discută iar mult despre diferitele aspecte ale problemei teatrului şi cinematografului. E mai întîi, în vremurile acestea de întreceri de tot soiul, o curiozitate sportivă. Care pe care ? Pe urmă e, ca totdeauna unde alţii caută numai distracţie, şi o preocupare dureroasă, pentru unii : e în joc existenţa actorilor de teatru.

De aci, tot soiul de nelinişti. Teatrul e o artă şi nu poate pieri, se încurajează unii...

Da... nu poate pieri... se poate... dar sălile lui sunt goale ca nişte clase în vacanţă, bilanţurile deficitare, concedierile se anunţă în masă.

Atunci va fi într-adevăr înlocuit prin cinematograful vorbitor ?

Da şi nu...

Ca artă, fără îndoială că nu... Nici epopeea n-a dispărut ca artă. Oricine vrea să scrie azi o epopee e liber s-o facă... Şi încercări sunt destule... Cum, dealtfel, e cultivată mereu poezia, deşi de un număr de amatori atît de restrîns, încît nu se găsesc editori pentru versuri în nici o ţară din lume. (În afară de cîteva cazuri anume). Prin urmare, teatrul ca artă scrisă va mai fi. Puţin de tot, dar de mare calitate.

În schimb, într-un viitor nu prea îndepărtat e de prevăzut că teatrul scris, drama şi comedia în forma lor pură, nu vor mai fi reprezentate. (Încă de pe acum, cele mai multe spectacole sunt completate cu muzică, dau în operetă).

În orice caz, nu va mai fi reprezentat cu uşurinţa cu care a fost reprezentat pînă acum. Căci vor dispare teatrele.

Toate teatrele, cu excepţia unor scene oficiale şi a cîtorva scene de avangardă, nu sunt instituţii de artă... Sunt întreprinderi comerciale pe bază de artă. Se înfiinţează totdeauna o astfel de

întreprindere cu capital şi aşezare bugetară. Dacă se pierd banii... teatrul se închide.

Şi pe viitor nu se va mai putea cîştiga din teatru. Cei ce îl vor iubi şi-l vor practica vor fi ca poeţii. Constrînşi de o iremediabilă vocaţie, cu sacrificii enorme, cu satisfacţia platonică a reputaţiei pure.

Intrat pe o pantă dezorganizatoare, teatrul îşi va pierde şi cîţi actori buni mai are în folosul cinematografului vorbitor, care, e neîndoios, va deveni o artă.

Aproape a şi devenit...

Cinematograful „obicinuit", modern, ca să zicem aşa, e azi o artă incontestabil superioară teatrului mediu. Are o interpretare totdeauna deosebită (căci are mijloace), potrivită cu adevărat rolurilor, are buni regizori care sunt tentaţi şi de cîştigurile îmbelşugate şi are o „acurateţă" pe care teatrul de azi nu o mai are decît în împrejurări excepţionale.

Toate acestea, din cauză că Teatrul nu mai e azi (ca în veacul trecut) o artă populară, dispensatoare de bogăţie, ci o „artă săracă" şi „idealistă".

Ţara noastră[133], anul XI, nr. 35,
25 mai 1932.

CENZURA FILMELOR

Aţi cetit nu de mult prin ziare un lung pomelnic de membri noi ai cenzurei filmelor ? Figurează acolo reprezentanţi ai tuturor cercurilor prieteneşti ale primului cenzor. De formă, ca să nu protesteze hîrtia albă pe care s-a scris lista, fiecare dintre aceşti domni şi-a luat un nume de circumstanţă. Unul e reprezentantul Ateneului (?), altul al „Asociaţiei oamenilor binecrescuţi", doi din partea moaşelor comunale şi nu ştim cîţi de la „Cercul instructiv".

În realitate, cine decide e domnul prim cenzor...

Şi după care principii ?

Le-a anunţat doct într-un comunicat anume : Comisia va respinge orice film în care e vorba de dragoste, altfel decît dragostea de părinţi (comunicatul precizează naiv că o aventură chiar dacă se sfîrşeşte „moral" cu căsătoria, e tăiată cu energie), orice film care produce prea multă emoţie (?), orice film care nu va respecta toate instituţiile publice, morale şi instructive, adică „Ateneul" şi „Cercul oamenilor cu pudicitatea agresivă".

E vorba dealtfel ca o „Societate de film cultural" să înscenaze peste vreo două luni un film educativ în care să explice cu subţire ştiinţă bucureştencelor şi bucureştenilor cum funcţionează barza care aduce copiii. Textul va fi de d. Costin, iar regia va fi încredinţată marelui reprezentant al Ruşinii româneşti, d-lui Const. Chiriţescu însuşi.

Dacă va avea succesul pe care contează cenzura, va urma fireşte un alt film, despre cum se consumă cuviincios merele şi celelalte.

Noi ce să mai facem? Am vrea să-i spunem d-lui Const. Chiriţescu o vorbă numai: Toată arta adevărată e sexuală şi, numai întru cît e adevărată, e tulburătoare. Toate poveştile despre neutralitatea nudurilor clasice nu sunt decît simple baliverne. Nu există nimic care să ameţească aşa ca „Leda cu lebăda" lui Michelangelo de pildă.

Mai mult. Toate epocile mari, toate acele faimoase secole, al lui August, al Renaşterii, al Regelui Soare, au fost epoci de îndrăzneală, de frumuseţe senzuală.

În realitate, pornografia nu e nici măcar excitantă, pentru că e inexpresivă. E o simplă industrie, o escrocherie. Cuvintele înseşi brutale, nedevenite funcţiuni artistice, nu sunt excitante. Altfel, toţi bucureştenii, de cum ies în stradă, ar trebui să fie în permanentă surescitare.

Deci, atunci cu curaj: jos arta...

Gazeta[134], anul I, nr. 18,
4 aprilie 1934.

Paradoxe provizorii

MONOTONIE ŞI MONOTONIE

Este un principiu fără de care arta nu se poate concepe: al gradării efectelor. De altminteri stabilirea de raporturi e încă un punct de plecare fără de care înregistrarea, nu numai în ordinea abstractă, dar chiar în aceea a sensibilităţii, nu e cu putinţă. Un uriaş care merge alături de un om mic de statură pare înalt, notele registrului de jos, grave, în muzică subliniază graţia luminoasă a celor de sus.

Monotonia este nu numai insuportabilă, ea împiedică o limpede înţelegere a raporturilor. Oboseşte, năclăieşte şi dezgustă. Numai că în general se socot monotone lucruri şi fapte care uneori nu sunt şi nu se recunoaşte monotonia acolo unde nu apare direct,

ca să zicem așa. E monotonă o cîmpie interminabilă, e monotonă o zi în închisoare, monotonă viața de cantonier, monoton un cîntec de proastă rîșniță, monoton debutul unui actor fără nerv, ca un cîntec banal repetat la infinit. Astea toată lumea le știe. Numai că se înșală cîteodată. Monotonia mai vine și din incapacitatea celui care observă, din neputința lui de a cerceta cu atenție. O cîmpie nu e chiar atît de monotonă. Un scriitor poate primi de la ea senzații de o bogăție rară. Viața celor retrași, celor umili, reprezintă, cîteodată, adevărate drame. De altminteri, numai din lumea insectelor Jules Fabre [135] a adus trăiri uimitoare. Urmărește cu atenție gamele de lumină mohorîtă, întunecată, leșioasă, alburie, albicioasă. E deci de multe ori incapacitatea noastră de a înregistra nuanțele cauza că multe lucruri și fapte ni se par monotone.

Și sunt dimpotrivă cazuri cînd nu apare de la început (să precizăm deosebirile acestea chiar dacă s-ar lungi prea mult digresiunea, încă ne vor fi de folos ca să înțelegem cît de monotonă poate fi violența). Monotonia poate fi pe serii mai mari sau mai mici. Cînd pronunț mereu unu, unu, unu, unu etc., e o monotonie care sare în ochi. Dar cînd număr 1, 2, 3, 4, 5, 3, 7, 1, 2, 4, 5, 5, 7, 1, 2, 4, 5, 3, 7, monotonia apare ceva mai greu. În genere, aceea a actelor e ceva mai complicată, dar tot atît de obositoare. Sub pretext că evită monotonia, un scriitor îți descrie o pagină de viu pitoresc. Într-adevăr interesantă cu lucruri surprinzătoare. Dar a doua pagină e tot pitorească, tot mai surprinzătoare. A treia, a patra, la fel. E o succesiune monotonă de... surprize. Zilele călduroase de vară pot fi tot atît de monotone ca și cele ploioase de toamnă. O carte de peripeții e de multe ori plictisitor de monotonă. Un cîntec zgomotos, larma unei piețe, chefurile unui bețiv specializat ca și zbuciumul permanent al unei actrițe pot fi deformant de monotone prin repetiție și durată.

E adevărat că sunt cazuri cînd acest lucru se observă foarte tîrziu. Iată un actor care de cum a intrat în scenă vorbește tare și răspicat, și pînă la final vorbește tare și răspicat, *cu dicțiune*, cum să nu fie, ceea ce într-adevăr e pînă la exasperare : obositor. Un cunoscut actor de frunte are, într-un act violent de piesă, de cinci-șase ori motive să se necăjească și să strige. Iată-l urlînd tot actul, pînă cînd începi ca spectator plictisit să observi cu atenție florile de pe tapetul decorului. O ingenuă ștrengăriță a intrat în scenă ca o statuetă grațioasă. Continuă să fie ștrengăriță și grațioasă cu aceleași gesturi pînă la sfîrșitul scenei, pînă la sfîrșitul actului, grațioasă pînă cînd începi să ai senzația că ți se servește o masă numai de bomboane proaste, cu noduri în gît.

De treizeci de ani cutare actriță e uniform disperată, de cîte ori își cere „dreptul la fericire" în piese care sfîrșesc a fi toate la fel. De treizeci de ani marele X sughite și e beat în scenă ca în

ziua cînd a avut cel dintîi succes în carieră. De patruzeci de ani fermecătoarea ingenuă e fermecătoare şi elegantul june prim e distins. Iată un deceniu de cînd violentul şi plinul de temperament Y face spume la gură de cîte ori are de pronunţat: „nu primesc" sau „aşa nu mai merge". Tot de atunci anemicul Z e amărît în scenă de parcă ar fi luat numai sare amară.

Suntem în zona ticurilor, a poncifelor, a şabloanelor. Toţi cei care frecventează de obicei teatrul sfîrşesc prin a le cunoaşte. N-am vrea să dăm acestui articol aparenţa de a viza pe cineva, dar sunt lucruri atît de ştiute. O ingenuă în teatrul nostru arată dinţii, întoarce un colţ al şorţului şi se lasă uşor pe vine cu o privire candidă, o subretă îşi scutură mereu şorţul şi sare de colo pînă colo, artista de tragedie rămîne cinci minute cu braţele întinse după ce a spus ultimul vers: „În veacuri viitoare te voi iubi mereu!" Juna primă şi junele prim îşi declară dragoste cu ochi de arap întinzînd guşile şi făcîndu-şi vînt pe picioare, înainte şi înapoi pînă să se repeadă fericiţi, cu un strigăt, unul în braţele altuia. D-na e nervoasă: răsuceşte colţul batistei şi bate pe loc din picior, privind spre dreapta. Se apropie momentul beţiei amoroase? Ea e în braţele lui ca într-o carte poştală cu faţa frumos întoarsă spre faţa lui şi vorbesc cu ochii pe jumătate închişi: Da! daa! a ta! Şi aci înghite fiecare în sec. E mai frumos cînd protagoniştii se dispreţuiesc. Pe jumătate întorşi unul la altul îşi aruncă priviri — ah, ce priviri — şi pornesc în direcţii diferite.

Astea şi atîtea altele, sute, ca gesturi... Ca voce? Pentru asta ne-ar trebui fireşte un gramofon care poate să nu fie de calitate.

Pot fi acestea artă?

Gazeta, anul I, nr. 21,
7 aprilie 1934.

PROBLEME DE TEATRU

Recenta premieră a Teatrului Naţional [136] a pus în discuţie — şi destul de vie discuţie — rolul comitetului de lectură, în împrejurarea delicată cînd are de aprobat sau de respins lucrarea nouă a unui autor care a repurtat succese categorice cu întîia lui operă reprezentată. Problema care se pune e nesfîrşit mai complexă decît pare la întîia înfăţişare. Dealtfel, în general, în judecăţile despre opera de artă intră în joc atîtea date necunoscute în esenţa

lor şi atîtea imponderabile, încît o judecată dogmatică riscă să se transforme într-o acţiune de comprimare abuzivă.

În definitiv, un autor original — cum se spune curent — dacă a obţinut cu întîia lui lucrare un succes proclamat de critică şi verificat de public (caz destul de rar, dealtfel), e tocmai fiindcă dovedeşte printre însuşirile lui o reală originalitate. Adică un moment unic, posibilităţi care depăşesc ori chiar contrazic valorile şi normele curente. E o viziune proprie a lumii şi refuză orice măsură cu etaloanele ştiute... Unui asemenea autor i se presupun posibilităţi inedite... Faptul verificării unei lucrări înseamnă, în realitate, verificarea unei personalităţi, confirmarea tocmai a însuşirilor de originalitate.

Iată că, după un prim succes răsunător, un asemenea autor vine cu o nouă lucrare... În ce situaţie se găsesc cei meniţi să se pronunţe asupra reprezentării ei oficiale ? Ar putea fireşte să ţină autorului poate acest limbagiu :

— „Domnule, vei fi avut dumneata succes, vei fi dovedit d-ta însuşiri originale, exişti desigur şi astăzi ca personalitate creatoare, ne eşti dacă vrei superior, nouă, dintre cari o bună parte care n-am făcut experienţa creaţiei, dar noi suntem puşi aci să judecăm, să vămuim, să aplicăm conceptul nostru de artă la materialul viu pe care ni-l prezinţi şi să-l ajustăm categoric conform lui.

Îţi impunem ca să cîrpeşti, ici, fiindcă aşa crede unul dintre noi, ai să lipeşti dincoace cu papul imaginaţiei d-tale vreo două ciubuce ornamentabile. Etc. etc."

La care autorul, puţin închipuit — şi pe drept cuvînt — ca toţi autorii care au obţinut un prim succes, ar replica prompt :

— „Domnilor, să-mi îngăduiţi să rămîn stupefiat de neînţelegerea d-voastră... Găsiţi că lucrarea mea cea nouă contrazice conceptul dvs. despre artă. Prea mult nu mă miră acest lucru. Cine nu ştie cîţi mari actori, de pildă, au fost respinşi la început de comitetele conservatoarelor pentru... lipsă de talent. Toată lumea cunoaşte invenţii primordiale pentru omenire, neînţelese, respinse de comisii de tot soiul, ca apoi să primească adeziunea triumfală a lumii întregi.

Se ştie că în teatru, chiar, Ibsen, Wedekind, Strindberg, G. B. Shaw au fost respinşi la început de toate comitetele teatrale cărora li s-au prezentat.

Comitetul Comediei Franceze a respins acum 5 ani o lucrare, mai necunoscută, a lui... Corneille, prezentată de un farseur.

Sunt deci în cea mai bună companie... Vă rog să nu surîdeţi... Eu nu sunt caraghios, un geniu ratat, un fabricant de maşini care există numai pe hîrtie... Întîia mea lucrare a fost un succes, fără precedent — daţi-mi voie să vi-o spun. Orice aţi face d-voastră, însuşirile mele de creator nu mai pot fi tăgăduite...

Dacă ele nu inspiră ideea d-voastră de artă, atunci cu atît mai rău pentru ideea d-voastră de artă... Vă invit s-o modificaţi şi s-o conformaţi şi creaţiilor mele. Sunt printre dv. vreo doi domni care au şi ei piese jucate... Înţeleg foarte bine, ca ei să nu priceapă *felul meu de artă*... Cum ar putea să iasă din propria lor piele şi să poată judeca pe alţii ? Prin urmare, domnilor, e o prezumţie care stă în picioare, că eu ştiu ce vreau mai bine decît oricine, cînd vreau ceva... Mai e probabil că d-voastră nu puteţi avea unghiul optic necesar ca să mă judecaţi... După cum ştiţi, estetica, filosofia cu pretenţii de ştiinţă, n-au descoperit încă *nici un criteriu de artă*, deşi caută îndîrjit de două mii cinci sute de ani, prin capetele ei cele mai strălucite : Platon, Aristotel, Plotin, Baumgarten, Kant, Hegel, Fechner, Bergson, Croce etc. etc. Oricît de puţină modestie aţi avea, cred că tot trebuie să faceţi loc în esenta d-voastră rigidă, unui X, *necunoscutului*. Ei bine, eu sunt — după certificatul întîiului succes — acest X... Vă rog să aveţi încredere în spiritul meu autocritic, în intuiţia mea originală".

Discurs care ar putea pune pe gînduri orice comitet din lume şi care nu ar avea decît un singur răspuns : zic eu ca gazetar şi anume :

„Fiindcă e vorba de un autor verificat ca posibilităţi, fiindcă l-ar exaspera atîta un refuz al nostru, fiindcă poate l-ar jigni atît de mult încît l-ar descuraja şi n-ar mai scrie, fiindcă, aşa cum s-a întîmplat, Instituţia pe care o reprezentăm ar putea fi socotită ostilă tocmai unor valori *prea originale*, să-i facem credit şi să-i aprobăm piesa... Să ne închinăm în faţa necunoscutului reprezentat principial, prin orice început de dovadă, iar începutul de dovadă îl constituie succesul lui precedent... Poate că dacă ar fi atît de cuminte să asculte sfaturile noastre, ar fi mai bine şi pentru institutia noastră şi pentru el însuşi... Dar dacă suntem puşi în faţa unui soi de ultimatum, ce putem face ? Are dreptul să vorbească acum aşa."

Deci piesa e primită... Dacă are succes cu atît mai bine, dacă nu, cînd vine cu o nouă lucrare, desigur mai pocăit, mai puţin arogant artisticeşte, autorul va putea fi desigur întîmpinat cu prealabila precizare.

— „Să ne dai voie, domnule, acum cînd avem dovada lipsei d-tale de spirit autocritic, să nu-ţi mai facem nici un credit şi să aplicăm bruma noastră de pricepere operei pe care ne-o prezinţi... Evident, criterii nu sunt în artă, dar de vreme ce porţile unui Teatru Naţional nu pot fi deschise vraişte, pentru toată lumea, de vreme ce s-a crezut necesar, cu toate condamnările pure ale Esteticii, să se instituie un Comitet pentru primirea pieselor şi de vreme ce *noi* am fost delegaţi în acest comitet, să ne dai voie să hotărîm aşa cum ne dictează priceperea şi conştiinţa noastră".

Şi e de presupus că nici un autor, care a cunoscut fiorul sălilor goale ca nişte gări de provincie noaptea, nu va mai avea nimic de ripostat.

Gazeta, anul I, nr. 235,
21 decembrie 1935.

SĂ SE DESFIINŢEZE

Societatea autorilor dramatici, alarmată de proiectele Ministerului Artelor, ne-a convocat ieri să protestăm împotriva desfiinţării teatrelor naţionale de la Craiova, Cernăuţi şi Chişinău.

Nu m-am dus fireşte... Mai întîi că nu prea văd ce are Societatea autorilor dramatici români comun cu aceste teatre cel puţin în forma în care ele funcţionează de vreun deceniu şi mai bine... Aceste teatre nu şi-au prea bătut capul cu literatura dramatică originală... [137] Cel puţin în aşa măsură încît să justifice intervenţia societăţii noastre.

Dealtfel acest exces de zel în apărare mă surprinde cînd ştiu că, anul trecut, S.A.D.R. a votat o moţiune prin care se contesta că ea are obligaţii să intervie pentru a impune respectarea *Legii teatrelor*, cînd este ştiut că această lege defineşte oarecum situaţia noastră, bună, rea, în statul burghez de azi. Pe de altă parte, sincer vorbind, măsura ministerului apare îndreptăţită.

E foarte greu să justifici astăzi existenţa unui mic teatru de provincie... E tot aşa cum ai pretinde să nu se desfiinţeze diligenţa locală, cu toată înfiinţarea căii ferate, sub motiv că de această diligenţă se leagă amintiri şi emoţii poetice-istorice.

Mai întîi „teatrele de provincie“ nu au avut la origine decît motive bine determinate. Germania, fiind împărţită în zeci de state mai mici sau mai mari independente, avea cîte un teatru de stat în fiecare din capitalele respective.

Austro-Ungaria a încercat şi ea să imite această stare de lucruri, mai ales că şi ea era de fapt împărţită în... naţionalităţi care îşi vroiau teatrele lor naţionale. După cîte ştiu în ţările latine nu există propriu-zis teatre naţionale în toate orăşelele.

Mai era apoi, pînă la începutul veacului o justificare... Călătoria cu diligenţa nu permitea deplasări rapide şi ample. Azi se pot organiza turnee cu echipele din Capitală cîte vrei (şi se şi organizează de fapt prea multe). Dacă mai socotim şi concurenţa cinematografului care oferă la Deva *Regina Cristina* cu Greta Garbo, şi *Henric al VIII-lea* cu Laughton, vedem ce anacronic apare să întreţii o biată trupă de provincie.

Pe urmă nici Craiova şi nici celelalte două oraşe n-au o populaţie atît de numeroasă care să furnizeze săli în afară de cele ale turneelor, şi în afară de publicul filmelor.

Fără public, fără reţete deci, cu o subvenţie lamentabilă, în definitiv, aceste teatre tînjesc permanent.

Nu sunt menţinute decît din motive de orgoliu local. Arta nu se mai poate face nici la Bucureşti, necum într-un oraş mic în care trebuie să schimbi afişul în fiecare săptămînă... Fireşte rămîne problema personalului... Ce facem cu cei angajaţi ? Căci la noi nimeni nu se gîndeşte cînd ia iniţiative „generoase“ şi la urmările lor.

În sfîrşit, azi avem aceste elemente. Starea de lucruri nu mai poate continua, aşa cum e azi. Să fie aduse cele 3 trupe la Bucureşti şi să se facă o *trupă de turnee*. Se vor economisi măcar lefurile directorilor şi ale personalului administrativ, care înghit probabil o treime din subvenţie. Va fi şi un bine pentru actori căci vor avea contact cu publicul şi critica bucureşteană, care va face selecţia necesară impunînd valorile. Peste cîtva timp ce e de merit va intra în trupele existente, iar restul îşi va găsi alte îndeletniciri.

Gazeta, anul II, nr, 305,
19 martie 1935.

DOMNII AUTORI DRAMATICI...

Onoraţii mei confraţi din S.A.D.R. sunt desigur nişte oameni foarte simpatici (cînd nu li se pare că altul le ia locul pe afiş), dar, orice s-ar spune, destul de puţin serioşi !...

Şi e surprinzător că sunt neserioşi chiar autorii de comedii dezminţind astfel legenda ce vrea ca domnii care alcătuiesc năzdrăvănii voite vesele, după reţetă bucătărească, să fie mai curînd trişti şi plictisitori în viaţă...

Una din comediile cele mai amuzante (ori cele mai puţin amuzante, cum vreţi) care se joacă la sediul acestei S.A.D.R. este comedia votului. Oamenilor le place să voteze... Oricînd şi orice... Cu o voie bună şi o seninătate care ţine de... cum să-i zicem ?... hai, mai pe ocolite... neştiinţă de sine... Asta o constata dealtfel, vag dezolat, ieri, însuşi preşedintele societăţii... [138]

Oamenii au mai votat deci o moţiune şi ieri. Vreo doi din ei, nemulţumiţi că li s-au respins lucrări de către comitetul Teatrului Naţional, au cerut desfiinţarea acestui comitet... Adică n-au

cerut chiar asta căci la urma urmelor dezideratul acesta s-ar putea susţine... Poate că ar fi mai bine, într-adevăr, ca directorul Teatrului să-şi ia singur răspunderea, să nu mai aibă la dipoziţie un paravan ale cărui hotărîri să le scoată abil înainte de cîte ori vrea să iasă din încurcătură...

Dar nu asta au cerut, după o matură chibzuinţă, onoraţii mei colegi de la S.A.D.R. Pretextînd că Teatrele Naţionale române sunt „singurele teatre de pe glob“ care au în comitete de lectură reprezentanţi ai Academiei şi ai Universităţii, domnii autori au cerut ca Teatrul Naţional să fie condus, cum e condusă literar Comedia Franceză, de un comitet de actori şi de regizori, poate şi un autor acolo.

Le-am arătat că deoarece Teatrul Naţional are o subvenţie proporţionat mult mai mare decît Comedia Franceză ar avea drept statul să se amestece ceva mai mult, dar în orice caz actorii români evită, după cum se ştie, să joace pe autorii români, fiindcă aceştia au drept la 15 la sută din reţeta brută, pe cînd cei străini sunt ... mai culanţi... Se mulţumesc cu 7—8 la sută, cînd nu cu nimic.

Alarmaţi, la această arătare, seninii mei confraţi au modificat moţiunea într-un mod genial şi definitiv. Au renunţat la primatul actorilor şi al regizorilor şi au cerut ca teatrul să fie condus de către „Conducătorii lui fireşti“. Cine-or fi aceia ? (Dacă nu cumva plasatorii şi şeful recuzitei ?)...

Dar să trecem peste această suavă inconsecvenţă şi să relevăm una mai catastrofală...

Moţiunea era adresată domnului ministru al Artelor şi îi cerea să înscrie (ce ?), să zicem, dezideratul adunării *într-o viitoare lege a teatrelor...*

Numai că iată ce se întîmplă. Într-o adunare din anul trecut de la 24 martie, s-a mai votat fireşte o moţiune (dacă-i amuză atît !) prin care se arăta precis că între S.A.D.R. şi Legea Teatrelor nu e nici o legătură ; că nu-i interesează pe autori această lege a teatrelor ; că oricine are drept s-o facă pachet şi s-o bage în buzunar, s-o mototolească şi s-o uite pe birou. Domnul uşier însuşi, de la cabinetul Direcţiei, are dreptul, dacă vrea, s-o facă foiţă de ţigare, sau s-o măture... Adunarea generală a S.A.D.R., compusă din capete, a declarat că acesteia puţin îi pasă de Legea Teatrelor... Poate s-o calce orice cocoşel administrativ.

Dar atunci se pune întrebarea, ce rost mai are să ceri drepturi pe care *să le înscrii în Legea Teatrelor* ?

Mărturisesc sincer, ar fi de dorit ca tot caraghioslîcul disponibil să-l risipească onoraţii mei confraţi în lucrările lor, nu în lucrările Societăţii...

În orice caz, comedia de ieri de la S.A.D.R. e un semn deprimant al *dramei* intelectualității românești, intelectualitate vecinic absentă.

Gazeta, anul II, nr. 335,
23 aprilie 1935.

100 DE ANI DE TEATRU ROMÂNESC

În cadrul unei festivități, voit ceremonioase, s-a sărbătorit un veac de cînd actorii români au jucat teatru în limba românească, pătrunși de sentimentul că participă la o operă națională... Căci, fără îndoială, ceea ce a caracterizat inaugurarea de la 1834 a fost tocmai această conștiință, exprimată amănunțit și entuziast de către I. Heliade Rădulescu.

E locul să ne întrebăm însă care e bilanțul acestui veac de teatru românesc...

A urmat o epocă de înflorire într-adevăr, un veac de plenitudine artistică și de creație autentică în ordinea valorilor?

Spre marea noastră părere de rău trebuie să spunem că mai mult nu decît da... Teatrul românesc nu a participat decît puțin la fierberea culturală a neamului, fiindcă a fost un teatru de permanentă imitație... Primii 50 de ani care au urmat după inaugurare — și care în vestul Europei sunt ani de mari triumfuri teatrale — sunt pierduți, la noi, în încercări răzlețe, în turnee eroice și îndepărtate de artă...

Abia în 1880, îndată după constituirea Societății dramatice, începe epoca de creație românească...

Căci să ne înțelegem... Noi nu socotim drept artă „creația" unei melodrame străine sau a unei farse, tradusă cum dă Dumnezeu, jucată cu ostentația de a satisface orice poftă a publicului... Se înțelege că noi prețuim sforțările acelei pleiade de actori vagabonzi dar devotați pînă la sacrificiu care au dus teatrul românesc în primii 50 de ani, păstrăm totuși rezervele pe care le-am făcut...

Creație adevărată nu vedem înainte de război decît în trei mari momente: Caragiale, Al. Davila și B. Delavrancea. Cu aceștia trei, teatrul românesc trece din domeniul mediocru, nesemnificativ al copiei, al colportajului, în planul creației spirituale...

E neîndoios că încă vreo 40 de ani aproape actorimea românească a continuat repertoriul melodramatic și burlesc de

imitație, rămîne meritul acestei actorimi însă că a putut totuși furniza personagiile celor trei epoci, rezumate, comprimate, dar caracteristice ale dramaturgiei naționale, de comedie clasică, de dramă în stil clasic, de dramă romantică propriu-zis. Pentru noi nu încape nici o îndoială că atît Caragiale, cît și Davila, prin al său *Vlaicu Vodă*, reprezintă epoca mare, clasică a literaturii noastre... Sunt dacă vreți Molière și Corneille ai acestei dramaturgii, într-o paralelă destul de onorabilă.

Cînd ne gîndim că teatrul românesc a furnizat acea extraordinară pleiadă de interpreți de o mare fidelitate lui Caragiale, un Iancu Niculescu, un Ion Petrescu, o Marie Ciucurescu, un I. Brezeanu și atîția alții, că a furnizat pe *Vlaicu Vodă* însuși în neuitata întrupare a lui Ar. Demetriad că și acea măreață frescă de boieri „apărători ai datinei și ai credinței" din drama lui Davila, firește că suntem gata să iertăm multe altele prea durabile lipsuri.

Tot acest teatru românesc ne-a furnizat interpreții dramei naționale a lui Delavrancea...

Creațiile — și aci cuvîntul e greu de adevăr — lui Const. Nottara sunt momente în devenirea culturii noastre. Din păcate, din preajma războiului și pînă azi, teatrul românesc e într-un divorț real de creația românească... E greu de priceput cine e vinovat de asta. Poate că însuși Davila, care, ca director, a îndrumat teatrul interpreților spre peripatetismul pasional, mediocru sentimental, în contrast esențial cu propria lui mare operă de creație, de pildă... Căci spre deosebire de opinia curentă noi vedem în formula Antoine, colportată de școala actoricească Davila, o epocă de abatere și decadență în teatrul românesc.

E posibilă o regăsire a drumului celui bun ? Iată o întrebare de aniversare centenară, care își așteaptă încă răspunsul.

Gazeta, anul II, nr. 357,
24 mai 1935.

O SELECȚIE A VALORILOR

Înregistrezi, firește, ca un eveniment, orice fapt nou cît de mic, ivit pe traiectul țării cotidian... Cu atît mai mult, cînd e vorba de o înfățișare plăcută, proaspătă, așa cum au apărut în rîndul de prăvălii dărăpănate murdare de pe vechea stradă Cîmpineanu, vreo cîteva înnoite, cu aspect de galantar farmaceutic, cu pereți albi, strălucitori de bar american...

Ghicești, la negustorii care le-au realizat, o dorință de noutate, o plăcere anticipată de a provoca buna dispoziție a clientului...

E un sacrificiu real, omul a pus în joc toate micile lui disponibilități, riscînd curajos, harnic, cinstit... Și mai ales priceput, căci e destul să arunci o singură privire înăuntru ca să-ți dai seama că e vorba de un om care a *gîndit* mult și a pregătit cu grijă această solicitare a clienților lui... Nu vorbim de marile întreprinderi care realizează, datorită capitalului lor, fără pricepere adesea, și fără simțul realității, o modernizare stridentă, ușor parvenită... Ci ne referim la o mulțime de mici, foarte mici întreprinderi, în care oameni modești și-au angajat soarta lor și a familiilor lor... Și așa cum sunt cele 2—3 mici prăvălii refăcute pe Cîmpineanu, mai sunt altele, multe, pe Brezoianu, pe Grivița, pe Șerban Vodă.

Ei bine, nu poți să nu ai sentimente de tristețe cînd știi înfrîngerile care-i așteaptă... Căci asemenea oameni de pricepere, de hărnicie și de inițiativă nu pot găsi publicul pe care-l merită... Sacrificiile lor nu sunt înțelese, sunt dureros de inutile...

Căci, fără îndoială, noi avem publicul cel mai nepriceput, cel mai lipsit de finețe (cu toate aparențele, știți, „românii e deștepți") din aceste părți europene pe unde ne găsim după ce am evadat geografic din Balcani. În afară de istețimea cucoanelor în alegerea toaletelor, bucureștenii dovedesc, în genere, o lipsă de gust surprinzătoare pentru un neam atît de pretențios...

Producătorul harnic, meseriașul priceput, negustorul cinstit nu se bucură de nici o încurajare... aci... Toate inițiativele, toate dorințele de mai bine se lovesc de o lipsă de atenție, de preferința nediferențiată a unui public care nu discerne meritul de șarlatanismul ieftin...

Iată, vinul românesc... E în genere o poșircă acră, pe care n-o poți bea decît cu sifon... Trimes peste hotare (cum a fost cazul în Polonia) e plătit și vărsat cu silă pe stradă... Podgorenii se apără, și cu multă îndreptățire: Nu putem produce vin bun. Îngrijirea și pregătirea lui costă mult... Un vin bun nu poate fi vîndut în nici o țară din lume „ieftin"... La noi publicul consumator nu plătește și nici nu cere în definitiv un vin bun. Bea ce i se dă... Numai să fie ieftin...

Și iată cum una din ramurile cele mai importante de producție națională e distrusă de lipsa de gust și pricepere a consumatorilor...

Pînă nu de mult aveam ape minerale de o savoare indiscutabilă... De cîțiva ani restauratori fără scrupule falsifică, umplu sticle vechi cu apă împuțită... Publicul nici n-a observat măcar diferența... Bea lăturile ce i se dau, fără să protesteze... Toate

întreprinderile de comerț cu ape minerale, lovite greu, mai dăinuiesc numai prin prețurile exagerate pe care le impun...

Și exemplele ar putea fi sporite la nesfîrșit. Dacă n-am mai cita decît cazul pîinii bucureștene, al cornurilor... Acum cîțiva ani vreo două firme au lansat unele excelente cornuri de specialitate... Au început imitațiile din ce în ce mai grosolane, publicul n-a știut să aleagă și astăzi toate cornurile bucureștene fără lapte, coapte prost, au un gust de iască și de cîlți...

În artă, în școală, același lucru... Profesorul universitar care „bluffează", care și-a compilat un curs pretențios din autori străini, e mai prețuit decît eruditul autentic, harnic și modest.

S-a vorbit ades de finețea gustului și de priceperea publicului de teatru bucureștean. De ce ? Fiindcă așa sunau certificatele oferite în interviuri recunoscătoare de către vreo vedetă de teatru bulevardieră răsuflată, care era, mă rog, surprinsă că publicul românesc pricepe tot atît de instantaneu aluziile echivoce ca și publicul brazilian.

În realitate, acest public transformă în triumfuri farse grosolane, melodrame triviale, iar cînd admiră pe Shakespeare o face din snobism didactic... Nici actorii care se devotează creației, care se trudesc să nuanțeze un tîlc nu sunt aplaudați la „scenă deschisă", ci acei care declamă platitudini răsuflate cu foc din rărunchi, cei care pun „cîrlige", cei care ies trîntind energic ușa...

În pictură, în literatură, în muzică hotărîtoare e reclama, care știe să lingușească vanitatea de pseudo-priceput a acestui public.

Firește, că se găsesc și dintre cei care au preferințe adînc întemeiate, au sensibilitatea vie și atenția orientată... N-au însă încredere în propriul lor gust... în valoarea discernămîntului lor și se lasă înecați de masa trivială a mediocrității.

Snobismul românesc e tot așa de strident și de vulgar, chiar cînd are pretenții de „estetism revoluționar", ca și snobismul berbantului cu batistă de mătase la piept, care-și suflă mucii în stradă și pe urmă își mîngîie nasul cu batista într-un gest plin de distincție, căci și „estetul", în orele libere, ascuns pe cît poate, se lasă preferințelor lui intime : romanța pornografică, cromolitografia patetică și satira care „dă la cap".

Aceeași lipsă de discernămînt românească o găsești și în alegerea oamenilor pentru posturile de răspundere, aceeași incapacitate de a discerne meritul și de a selecționa valorile...

De ce să ne mai mirăm că statul românesc merge așa cum merge ?

Gazeta, anul II, nr. 455,
18 septembrie 1935.

UN SFERT DE VEAC DE TEATRU ROMÂNESC

Fiindcă *Argus* își propune să ridice un atlas al realizărilor românești în ultimii 25 de ani, să ne supunem și noi consemnului dat și să cercetăm care e tabloul de cîștig și pierdere al teatrului românesc, în acest ultim sfert de veac.

Vom deosebi mai întîi între arta spectacolului și literatura dramatică propriu-zis, cu mențiune însă că din păcate acțiunea acestor doi factori fiind corelată, deficiența unuia a paralizat și evoluția celuilalt. Ați înțeles că e vorba de deficiența actoricească? Firește e aici o părere care contrazice convingerea curentă a celor mai mulți dintre colegii noștri, cronicari de teatru, și mai ales a celor cu răspundere în dramaturgia românească... E astăzi un soi de unanim acord că teatrul românesc prin actorii săi reprezintă forma cea mai înaltă a culturii românești, că în el s-a realizat, european, spiritul rasei noastre.

A scris negru pe alb asta un autor dramatic, soț al unei actrițe cunoscute în teatrul nostru, a repetat-o adesea cu dezinvoltură un cronicar dramatic care, întîmplător, e și soțul unei actrițe cunoscute, iar povestea a fost reluată cu bunăvoință de toți cei care suferă cu voluptate supremația uneori simpatică a actorului. [139]

Aș putea cita și cazul unui tînăr publicist, cu intuiții metafizice, care admiră vreo cîțiva artiști perimați din teatrul românesc, cu o devoțiune în slujba căreia pune toată cartea pe care o știe. Întîmplător admiră tocmai eleganța și patetismul acestor actori, două note care, singure însă, nu depășesc idealul celor care admirau acum vreo 50 de ani pe Georges Ohnet [140] și menționăm aceasta fiindcă tînărul metafizician ar leșina de dezgust dacă i-ar reproșa că și-a făcut un ideal din eroul *Romanului unui tînăr sărac*.

Ei bine, cu multă părere de rău trebuie să arătăm că această prețuire este excesivă și dăunătoare actorilor înșiși, că îndeosebi a dăunat teatrului românesc.

Și din capul locului trebuie să spunem că nici pilda lui de Max [141], nici cazul unei alte tragediene cunoscute [142], nu sunt pentru noi probe că suntem la „nivelul streinătății". Întîi fiindcă acești interpreți n-au însemnat decît notorietăți apreciabile într-o zonă în care succesele au fost totdeauna foarte numeroase. Dar locul compozitorilor români (Enescu) în scara valorilor europene, locul medicinei noastre (Levadatti, Cantacuzino, G. Marinescu), în știința universală, al artelor plastice (gîndiți-vă la Brâncuși), al literaturii (principesa Bibescu, Istrati) reprezintă valori cu mult mai temeinice, de o mai aleasă ținută, dar care firește nu au publi-

citatea de care se bucură meritele actorilor (care şi ei sunt întrecuţi de cîntăreţi în această privinţă).

*

Revenind, să arătăm deci că în douăzeci şi cinci de ani teatrul românesc n-a făcut nici un progres. La capătul acestui lung răstimp, vom găsi toată pleiada de interpreţi formată de Davila : d-nele : Lucia Bulandra, Marioara Voiculescu ; d-nii Bulandra, Manolescu, Storin, Bulfinski, Iancovescu. Ce nume noi puteţi adăuga acestora, în dramă ?

Nu tăgăduim că s-au impus cîteva talente, că în acest sfert de veac, vreo cîteva nume noi au strălucit cîtva timp, dar în sfîrşit, veţi conveni că aceste biete realizări sunt prea puţin pentru un sfert de veac al unei Românii mărite.

Dacă ar fi fost un progres firesc, ar fi fost să înregistrăm zeci de actori noi, comparabili cu cei ale căror nume le-am pomenit mai sus. Dar am mai avut noi un Liciu, un Radovici ?

Cînd mai adăugăm că în acest răstimp s-a încercat, în străinătate, şi un soi de reformare a teatrului, că s-a cerut depăşirea stilului naturalist şi bulevardier pe care îl reprezintă la noi teatrul lui Davila (directorul, căci autorul dramatic e unul din marii noştri clasici), că actorii formaţi în spiritul acestuia au făcut sforţări disperate, — însă rareori cu succes — ca să se adapteze sensului revoluţionar în artă, golul scenelor româneşti se cască tot mai mult, carenţa e şi mai evidentă şi cu atît mai dureroasă.

Poate că se cuvine să însemnăm că de sub această dezolantă constatare, trebuie să scoatem negreşit comedia... Deşi cea mai de seamă actriţă a noastră, o strălucită comediană, d-na Elvira Popescu, a părăsit ţara, am putea spune că şcoala de comedie românească a fost destul de înfloritoare... Nu numai prin talentul mare al unei tinere actriţe, care a obţinut mari succese, dar şi fiindcă Teatrul Naţional posedă încă interpreţi excelenţi pentru Caragiale, chiar din noua generaţie, şi fiindcă poate juca orice comedie în spirit românesc.

Dealtfel se întîmplă aci un lucru cu adevărat paradoxal. Cei mai de seamă actori dintre cei cari trec drept elemente de dramă, sunt de fapt excelenţi actori de comedie. Calboreanu (în *Omul cu mîrţoaga*, *Titanic vals*), Vraca (recent în *Casa Harvey*), Bălţăţeanu, (*Dinu Păturică*, etc.), Pop Marţian (recent în *Generaţie de sacrificiu*), şi alţii, dintre bărbaţi ; d-na Maria Filotti (în *Scrisoarea pierdută*), Marietta Sadova (în excelente creaţii secundare), şi altele, au obţinut cele mai autentice succese ale lor în comedie. Iată şi cazul d-lui Romald Bulfinski, care joacă în toate dramele montate la Naţional, şi cunoaşte totuşi cele două triumfuri ale

carierei sale în comedii hilariante de Shakespeare, ca și d-na Marioara Zimniceanu, altă actriță care se înverșunează în dramă, deși e o admirabilă comediană.

Ca paradoxul să fie complet, să spunem în paranteză că d-nii I. Sîrbul și Mărculescu, actori de comedie, obțin succese în dramă... (Amintiți-vă de jocul sobru al d-lui Mărculescu, în *Mușcata din fereastră*).

De unde vin toate aceste complicații așa de ciudate ale teatrului românesc ? Cum se poate explica această anomalie ?

Într-un mod simplu. Nu avem în țara românească un regizor de dramă... Toată galeria de comici e creată de un genial regizor de comedie, d. Paul Gusty... D. V. Enescu e tot un bun regizor de comedie pentru specificul românesc. D. Soare Z. Soare e un mare poet al decorului, al înscenărilor de nuanță, de poezie și grație, dar dispare cînd e vorba de accente mai puternice, de sensuri încleștate...

Deși de la o vreme însăși comedia cam alunecă în schimonoseală, ni se pare că îndeosebi drama e jucată în teatrul nostru fără convingere, fără invenție artistică, fără înțelegere adevărată... Gîfîieli patetice, rățoieli distinse și țepăne, mimică feroce și cusută cu odgonul, un anumit tremolo găunos prăbușesc iremediabil orice act al doilea al unei drame, pe scenele românești. Piesele se mențin prin ceea ce aduc episodic, auxiliar : cadrul actului întîi, musafirii din actul 2, „distincția“ în gestul cu care domnul actor își potrivește cravata în restul timpului.

Vă dăm o rețetă de control infailibil în privința sincerității actorilor noștri... Fiți atenți puțin, și veți vedea că niciodată nu se privesc unul pe altul în momentele cînd își vorbesc, în scenele de emoție. Își fixează privirea așa într-o parte, ca hipnotizată, și se lamentează cîntat... Desfideți actorii români să se privească în ochi cînd își vorbesc unul altuia în dramă... Nu o pot face, căci ar fi peste puterile lor. I-ar pufni rîsul de atîta nesinceritate.

Veți spune că de doisprezece ani scriem aci constatînd această stare de lucruri ? Da... Și a folosit la ceva ? Nicidecum... Dacă n-ar fi fost paliativul montărilor fastuoase, teatrele noastre ar fi dat de mult faliment... Dar iată că astăzi nici decorul nu mai prinde... Va merge cît va merge comedia, și apoi ?

*

Dar să examinăm și celălalt factor.

Dramaturgia românească a cunoscut cîteva succese frumoase. Numai în comedie însă, fiindcă numai comedia a putut fi jucată mulțumitor. (*Omul cu mîrțoaga*, *Titanic vals*, *Mușcata din fereastră*, *Veste bună* etc.)

E de remarcat că şi cîteva lucrări de dramă care au mers au biruit prin rolurile de comedie şi prin atmosferă... Imediat ce s-a ajuns la „actul doi" interpreţii au prăbuşit matematic spectacolul.

Dar nimeni nu vede unde e răul... Ruşinea o pat autorii... Dar veţi spune : cel puţin autorii înşişi îşi dau seama de asta ?...

Ca să fiţi cu cugetul împăcat în această privinţă vă vom spune că expunînd convingerea de mai sus, într-o adunare generală a confraţilor mei, autori dramatici, a stîrnit protestări unanime şi că s-a votat împotriva mea o moţiune de dezaprobare. Prin urmare totul e în regulă... Să mai aşteptăm un sfert de veac.

Argus, anul XXV, nr. 6828,
17 mai 1936.

1937 ÎN TEATRU

E oarecare dificultate în a urma noi, burghezii şi trudnicii intelectuali, calendarul agricol... Pentru noi anul sfîrşeşte în iulie în pragul vacanţei, pentru gospodar însă anul sfîrşeşte după ce a strîns ultima recoltă, după ce a făcut arăturile de toamnă, după ce a tăiat animalele îngrăşate pentru hrană anume. Anul nou este un început după sfîrşit, deci o încheiere şi o răsplată, de aceea este sărbătorit cu ploaia tuturor bunătăţilor pămîntului. Noi citadinii, siliţi să ţinem pasul agriculturii, tăiem în două toată continuitatea muncii noastre. De aceea s-a născut o unitate nouă care stă călare pe două jumătăţi de an agricole : „sezonul". Sezon literar... Sezon teatral.

Totuşi tradiţia nu a putut fi înfrîntă.

Iată, noi publicăm referatele rezumatice, nu la sfîrşitul sezonului teatral, în iunie, ci în numărul de Anul Nou al ziarelor, cînd activitatea artistică e, nu la sfîrşit, ci în toiul ei.

Nelegate organic de ora de acum, fireşte că evenimentele jumătăţii de sezon de la ianuarie trecut se estompează... Se pierd încet, încet din memorie... Veţi spune că şi acesta este un verdict... Şi desigur că nu vă înşelaţi prea mult.

Dar pentru că nu găsim prea mare lucru în acel răstimp final, să vedem ce satisfacţii ne-a dat sezonul actual de la începutul lui. Nu fără să lăudăm în întîiul rînd iniţiativa de astă vară a d-lui Sică Alexandrescu, pentru că ne-a dat nu numai un „teatru de vară" ci şi un *Om de încredere*, prilejul unui mare succes pentru dl. Ion Iancovescu. [143]

Cu festivități interesante s-au comemorat cei 25 de ani de la moartea lui I. L. Caragiale. Încercarea de la Teatrul de Comedie, îndrăzneață și aproape senzațională ca distribuție, nu poate fi însă considerată un succes. [144]

S-a dovedit din nou că numai TRADIȚIA permite o adevărată prezentare a clasicilor — la noi teatrul tradiției este Teatrul Național.

Să mai reținem interesantul spectacol oferit de *Frații Karamazov* [145], pentru că aducea din nou pe scena românească o capodoperă incontestabilă a literaturii universale, ca și pentru sforțările individuale ale interpreților ; G. Vraca îndeosebi. Poate că o adevărată regie de teatru ar fi sporit cu mult succesul acestei reluări.

Poveste de iarnă [146] a continuat tradiția Naționalului de a da în fiecare an cîte o nouă piesă de Shakespeare, ceea ce a dus la rezultatul că prima noastră scenă ocupă al treilea loc în lume în această privință...

Pădurea spînzuraților [147], prelucrarea d-lui I. Mitric după capodopera cunoscută a literaturii noastre, a fost o nouă încercare de regie în dramă...

Durnoaia [148] nu este desigur opera cea mai de seamă a lui Mihail Sorbul, autorul nu numai al *Patimii roșii*, dar și al acelui de neuitat *Dezertor*... Cred că Sorbul trebuie să continue portretul femeii voluntare, așa de frumos început în actul întîi. Piesa a avut totuși un real succes de public, datorită doamnei Marioara Zimniceanu, actriță de frumos prestigiu scenic.

Ion al Vădanei de N. Kirițescu, datorită iscusinței autorului care știe ce vrea, merge drept la inima publicului, care vine să-l vadă în număr mare.

Sezonul acesta se mai anunță însă și bogat în izbînzi de ale actorilor tineri. F. Etterle, Tantzi Cocea și Aurel I. Manolescu (acesta un debutant) au produs mare impresie în *Frații Karamazov*... D-ra Marietta Deculescu a confirmat în *George și Margareth* [149] toate succesele sale anterioare. În *Pădurea spînzuraților*, d-ra Eugenia Popovici îndeosebi, și dl. I. Antoniu au fost de o justețe a jocului excepțională... Tot aici să consemnăm că dl. I. Șahighian se impune tot mai mult ca un bun regizor.

O revelație a fost, în ultimele zile ale anului, jocul (prea actoricesc, uneori) micului Mișu Fotino în *Coloniale* [150].

Am fi nedrepți dacă nu am arăta aici de asemeni surpriza pe care a constituit-o pentru public, tînăra „echipă“ care interpretează *Suflete tari*... Căci este incontestabil că succesul acestei reluări este datorită atît textului cît în afară de copleșitoarea creație a d-lui Ion Manolescu, contribuției strălucite a d-nelor Marietta Anca, Kitty Gheorghiu și a d-lor Florin Scărlătescu și N. Balaban... Dl. Const. Mitru care a trebuit să intre în rol numai cu

două repetiții la premieră, și-a îmbunătățit jocul de la spectacol la spectacol, și a contribuit alături de cei mai de sus, ca și de d-na Dina Mihalcea și I. Ulmeni, la realizarea uneia dintre cele mai frumoase ansambluri de dramă, din ultimii ani, la noi.

Un rol de mare însemnătate culturală a revenit noului Teatru al Ligii Culturale [151], unde se joacă un repertoriu potrivit cu multă inimă și devotament.

Să consemnăm la activul anului trecut două noi teatre, moderne și foarte frumoase : Studioul Teatrului Național și Teatrul liber, iar la pasiv, pierderea a două săli distruse de incendiu în ajunul Crăciunului : Teatrul Vesel și Teatrul Vox. [152]

Dacă această mare nenorocire nu ar fi lovit Compania Cărăbuș, am fi avut plăcerea s-o înglobăm aici într-o remarcă îmbucurătoare. Ambele companii de revistă, Alhambra [153] și aceea a d-lui C. Tănase, au făcut în ultimul timp mari sforțări să ajungă la un stil propriu, despărțit de vulgaritățile obișnuite ale spectacolelor de acest fel.

Tot pentru această lucidă fixare a stilului trebuie să felicităm pe dl. I. Țăranu, care a izbutit să creeze la noi un public pentru spectacolele polițiste. [154]

Pentru cîteva luni de activitate nu e rău, nu-i așa ?... Rămîne să vedem în iunie ce va fi dus la bun sfîrșit și ce va cădea pe drum.

Timpul, anul II, nr. 238,
din 1 ianuarie 1938.

TEATRUL ROMÂNESC ÎNTRE 1866 ȘI 1914

În două moduri un suveran este reprezentativ pentru cultura din timpul domniei lui. Uneori printr-o influență nemijlocită pe care o exercită autoritatea regală, printr-o funcțiune activă și selectivă, așa cum a fost în „secolele" lui Pericle, August, ori acel al lui Laurențiu Magnificul, Iuliu al II-lea, Leon X, ca să nu mai vorbim de Ludovic al XIV-lea. [155] Acești suverani au avut mai mult decît influență, cuvîntul potrivit ar fi chiar cel de participare, căci au stimulat pe creatori pînă în propria lor activitate, inițiind adesea operele, creînd mediul necesar, actualizînd, cu alte cuvinte, comandamentele artei.

În opoziție oarecum cu aceștia, stă alt grup de suverani, care au influențat cultura timpului lor doar prin mijlocirea politicului. E poate cazul reginei Elisabeta, dar mai sigur al reginei Victoria a Angliei [156], și am putea să spunem că e cazul regelui

Carol I. Sincer vorbind, într-o formă ori alta, aceasta e ordinea normală.

În asemenea împrejurări e vorba de o biruinţă a politicului, transformată, încheiată de obicei într-o lungă domnie, în care jocul liber al valenţelor istorice se realizează printr-un amestec structural, iar momentele de cultură, care sunt în asemenea condiţiuni şi de mare creaţie, fac mai curînd parte din opoziţie, pe cînd în cazul suveranilor activi şi selectivi, creatorii de artă se găsesc în cel mai deplin acord cu autoritatea.

Asta nu înseamnă că suveranii, care au influenţat cultura doar pe cale politică, nu au manifestat preferinţe precise şi cordial culturale, ca să zicem aşa, faţă de fenomenul artistic din timpul lor. De cele mai multe ori însă, preferinţele lor erau nejustificate şi favoriţi slăviţi un timp au fost daţi apoi uitării, nimic nemaiamintind facticea strălucire de altă dată.

În cazul regelui Carol I, nu s-ar putea vorbi de preferinţe propriu-zis, în afară poate de V. Alecsandri, şi aci prin regina Elisabeta, totuşi nu e mai puţin adevărat că valorile reale din această epocă au fost valori de circulaţie restrînsă, pe cînd scriitori ca Grandea [157], Theodor Şerbănescu [158], V. A. Urechea [159], V. Popp [160], Haralamb Lecca [161], etc., au caracterizat gustul sincer şi adeziunea spontană a contemporanilor.

În fruntea pleiadei de creatori adevăraţi, trebuie să menţionăm două opere de cea mai nobilă esenţă, după părerea noastră esenţa clasicismului românesc, în acest răstimp de o jumătate de veac nu numai de Renaştere, ci şi de aşezare temeinică a literaturii româneşti.

Alături deci de Eminescu şi Creangă, poate şi Duiliu Zamfirescu, Caragiale cu a sa *Scrisoare pierdută*, cu *Noaptea furtunoasă* şi *Conu Leonida* [162] înseamnă de pe acum o creştere din ce în ce mai limpede în semnificaţiile ei a fenomenului clasic românesc.

Aproape pe acelaşi plan *Vlaicu Vodă* [163] a lui Alexandru Davila înseamnă o nuanţă specifică a acestui clasicism, care rosteşte într-un singur moment de artă frămîntări tulburi de cîteva veacuri ale istoriei româneşti şi realizează o formă de linişte şi echilibru clasic, dar de un specific al nostru, mai domol, în felul lui, mai greoi, cu asprimi pe care nu le întîlneşti în limpiditatea clasicismului mediteranian. Nu însă mai puţin lapidar.

Astfel, amîndoi izbutesc să creeze personaje de o vigoare artistică nemaiatinsă pînă atunci şi nici de atunci încoace, şi poate tocmai acest gol pe care-l simţim după ei contribuie să ne dea impresia şi a celeilalte nuanţe de clasicism, care e simpla clasare, consacrare.

Scrisoarea pierdută, o operă de „opoziţie“, este o critică ocolită pe meandrele artistice, dar nu mai puţin necruţătoare a po-

liticului, primită cu admirație de o mică elită de intelectualitate, cu o înverșunată ori cel puțin pasivă rezistență, de restul conducătorilor (a trebuit să aștepte 50 de ani ca să poată împlini 250 de spectacole).

Nu s-ar putea spune că drama *Vlaicu Vodă* are vreo legătură într-un fel sau altul cu persoana regelui Carol I. Se poate vorbi aci totuși de o influență, fiindcă regele Carol I a fost cel care a numit pe Alexandru Davila director al teatrelor [164], iscată numai din faptul că regele cunoaște de aproape pe Alexandru Davila, ca fiu al colaboratorului său Generalul Dr. Davila [165], și făcînd să fie numit director al teatrelor, am avut astfel ceea ce s-a numit mai tîrziu epoca Davila în teatrul național românesc.

După cum am indicat încă de la început se poate vorbi totuși de preferință și chiar de îndemn al regelui Carol I, mai ales prin regina Elisabeta, în ceea ce privește teatrul lui Vasile Alecsandri. Se pare că mai tot teatrul în versuri *Despot Vodă*, *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu* [166], etc., a fost scris datorită solicitudinii reginei poete *. Oricare ar fi modul în care e judecat teatrul lui Alecsandri, nu ni se pare însă că el poate sta alături de cele două opere menționate mai sus, deși păstrează încă o mare valoare didactic culturală.

În schimb, cel puțin printr-un Ștefan cel Mare de o măreție impresionantă, un adevărat moment clasic românesc, *Apus de soare* a lui Delavrancea este pentru totdeauna înscris în marele repertoriu românesc, chiar dacă celelalte personaje ale dramei nu mai au același relief și chiar dacă nici *Viforul*, nici *Luceafărul* și nici *Hagi Tudose* ori *Irinel* nu mai pot pretinde această semnificație.

Ar mai trebui poate să amintim, continuînd aceeași mișcare — deși pe plan mai jos — pe Duiliu Zamfirescu, mare romancier, care mai ales prin *Poezia depărtării*, a dovedit aceeași armonie a personalității pe care o vădește toată opera lui.

Încheind considerațiunile despre epoca regelui Carol I, în ceea ce privește literatura dramatică, ne îndoim dacă trebuie să punem sub această lungă flamură istorică, teatrul tinerilor, pe atunci, A. de Herz, Victor Eftimiu, ale căror opere principale au au fost toate reprezentate prin 1910—1914, după cum ne îndoim de asemeni dacă putem să cităm în această epocă *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu, publicată în 1867, cînd tînărul domnitor abia intrase în țară [167].

---

* Premiera *Fîntînei Blanduziei* la 22 martie 1883 s-a dat în prezența regelui Carol I (care venea dealtfel foarte rar la teatru), a reginei Elisabeta, apoi a lui Ion C. Brătianu, C. A. Rosetti etc., cu o sală tixită. (n.a.)

Ca să redăm spiritul reprezentativ al societăţii în această epocă, ar trebui să spunem că autorii ei cei mai aplaudaţi au fost V. A. Urechea, cu *Vornicul Bucioc*, Bengescu-Dabija [168] cu al său *Pygmalion*, I. Malla [169] (localizări), Haralamb Lecca cu *Cîinii* şi *Casta Diva* şi Emil Nicolau cu *Fiul ei*, accentuînd că poate în opera lui Haralamb Lecca această societate s-a regăsit, şi cu pretenţii reprobatoare, pe ea însăşi.

Trecînd la teatrul propriu-zis, în structura lui materială, se cuvine să arătăm că dacă frumoasa clădire a Teatrului Naţional a fost iniţiată de Bibescu Vodă [170] şi inaugurată în 1852 de Barbu Ştirbey [171] (i se spunea atunci Teatrul cel Mare), Teatrul Naţional în forma lui actuală poate fi socotit ca datînd de la înfiinţarea Societăţii dramatice din 1877, prin Ion Ghica [172].

Într-un anume sens, în ceea ce priveşte pe actori, se poate spune că toate marile nume de pînă azi ale teatrului românesc poartă pecetea epocii regelui Carol I. De la Pascali, Caragiali şi Millo, Eufrosina Popescu etc., trecînd prin generaţiile Grigore Manolescu, Nottara, Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Petre Liciu, Ion Brezeanu, Ion Petrescu, Ion Niculescu, Tina Barbu şi pînă la aşa-zisa generaţie Davila, suntem în plină epocă regele Carol I, fiind vorba de o generaţie de interpreţi care ne apar şi mai mari azi, în lumina crizei de actori a epocii de după război.

Într-un anume sens, această epocă a regelui Carol I a fost cu deosebire favorabilă unei mari eclozuni de actori, căci această epocă, în ciuda liberalismului ei nominal, a fost poate una dintre epocile cele mai sever compartimentate. Noua burghezie românească a fost implacabilă cu valorile care nu erau economice ori electorale. Este epoca geniilor moarte la spital ori la ospiciu. Rareori au existat „declasări“ mai totale, ca în vremurile monarhiilor active, apropierea a fost totdeauna mult mai mare între autoritate şi creatorii de artă, pe cînd această burghezie sfîrşea prin a reduce prin foame tot ceea ce era aspiraţie de independenţă în gîndire şi simţire. Arta actoricească este una dintre cele care beneficiază mai mult de această compartimentare, pentru că toate individualităţile jignite, oprimate, nu mai aveau decît calea artei... Cînd un tînăr merituos dar „fără protecţie“ nu poate deveni nimic în Stat, devine adesea actor, asemeni cîtorva feciori de boieri (Millo, Nottara etc.) care „se elimină singuri“ din lumea lor. O societate burgheză e o societate care eliminînd boema o exasperează, o adînceşte în ea însăşi, ducînd-o la paroxismul virtualităţilor ei. Lumea teatrului închisă în ea însăşi, cu destinul ei, va lupta cu altă ardoare decît un grup de funcţionari artistici care înaintează de vechime „în aşteptarea anilor de pensie“. De aci, de pildă, destinul acelui Grigore Manolescu, Kean al scenei româneşti, la sfîrşitul veacului trecut.

N-ar trebui să se înțeleagă cumva că această burghezie era altfel indiferentă cu teatrul, căci nu trebuie să se uite că veacul al XIX-lea a fost nu numai al aburului și al istoriei, ci și veacul triumfurilor teatrale, al idolilor actori și cîntăreți de pretutindeni, cu cai deshămați la trăsurile purtate prin oraș de tineretul entuziast. Numai că acest entuziasm era de o nuanță specifică, avea ceva dintr-o dragoste legitimă, îngăduită numai la o anumită vîrstă, ori numai în anumite împrejurări.

Burghezia românească iubea teatrul, dar aproape exclusiv în persoana marilor actori și cîntăreți veniți în turneu. Atunci rețetele erau foarte frumoase.

Societatea dramatică nu putea juca însă în fiecare zi (matineele s-au introdus și ele mai tîrziu) și ca să subziste trebuia să înscrie în repertoriul ei opere de înțelegere tare, și de rînd, ori piese menite să ațîțe simțirile... (*Minunică, Oh, bărbații,* etc.). E adevărat că un fost președinte de Consiliu, fost și bey de Samos, un „prinț" a primit sarcina de director, scriitorul I. Ghica, e adevărat că „fotoliul" acestuia a fost ocupat în urmă de cîteva nume strălucite, între care și Caragiale, nu e mai puțin adevărat însă că această epocă se caracterizează ca o epocă de actori mari, care joacă un repertoriu amestecat, foarte amestecat.

Istoria orală a teatrului așează cu admirație, la loc de mare cinste, directoratul lui Pompiliu Eliade (1908—1911) care a eliminat de pe afișul teatrului repertoriul bulevardier, înlocuindu-l, în bună parte, cu marile capodopere ale teatrului universal, care a înlocuit traducerile mizere, improvizate, necorecte cu traduceri literare, care a răspuns cîndva că „preferă excedentelor la casă, excedentele în suflete". Björnstjerne Björnson, Schiller, Courteline, Gogol, Henry Becque, Octave Mirabeau, Calderon de la Barca au intrat atunci în repertoriu, ca să nu mai vorbim de consolidarea, prin spectacole de mare cinste (în locul traducerilor aproximative) a lui Sophocle, Shakespeare, Racine. Tot lui i se datorează solicitarea lui Barbu Delavrancea de a scrie teatru, începînd chiar cu *Apus de soare*. „Școala lui Davila", care a fost director al teatrelor înainte și după Pompiliu Eliade, nu a însemnat o epocă de strălucire în repertoriu, deși ne-a dat un *Hamlet* excepțional în interpretarea lui Aristide Demetriad, cît o stabilire de frecvență între societatea timpului și teatrul românesc ; datorită relațiunilor lui personale în această „lume bună", datorită repertoriului monden „bulevardier" pe care l-a introdus prin teatrul lui Bataille și Bernstein, cît datorită și faptului că pentru acest repertoriu el a fost un extraordinar regizor, creînd din actorii obicinuiți, o echipă de actori atît de adaptați teatrului celor doi autori, încît i-au jucat cu o perfecțiune copleșitoare.

(D-nele Lucia Sturdza Bulandra, Voiculescu, d-nii Tony Bulandra, Ion Manolescu, Gh. Storin, alături de Radovici, au fost

protagoniştii acestei prestigioase echipe, care a legat societatea de dinainte de război de teatrul românesc.)

În ceea ce priveşte ideea unei literaturi dramatice originale, reprezentate prin teatru, ea este destul de firavă, nu în intenţiile directorilor, cît în preferinţele publicului, care dictează comportarea celor dintîi... În tot lungul răstimp de care ne ocupăm, reprezentarea normală a pieselor româneşti înseamnă un risc, fără să exclud însă succesele surprinzătoare sporadice.

Concurat de arta nouă, cinematografică, e greu de spus dacă teatrul va mai cunoaşte în viitor — şi ne gîndim la teatrul european în genere, sub semnul căruia a stat şi teatrul românesc — succesul social din trecut. E greu să ne închipuim, de altă parte, că operele caracteristice epocii regele Carol I, *Scrisoarea pierdută* şi *Vlaicu Vodă*, vor mai găsi în viitor realizări egale.

Revista fundaţiilor regale[173], anul VI, nr. 5,
din 1 mai 1939.

TEATRUL SUBSTANŢIAL

Discuţiile clasate dintre protagoniştii celor două tendinţe : „arta imitativă" şi arta spontaneităţii, „a libertăţii" au ajuns în teatru la poziţiile total extreme, fapt dealtfel firesc, într-un continuum în care între creator şi public intervine şi un al treilea factor : condiţiile textului.

Multă vreme „imitaţia" a fost în mare cinste între actori şi toate marile genii ale scenei şi-au făcut o glorie din devotamentul faţă de natură, pe care în realitate o confundau cu adevărul. De la Garrick la Eleonora Duse, cuprinzînd în paranteza acestor nume pe Lekain, Talma, tot teatrul lui Antoine, verismul italian şi naturalismul teatrului german, toate năzuinţele au fost spre „mai mult natural".

Tendinţa potrivinică a libertăţii absolute se accentuează, la începutul acestui veac, prin Gordon Craig pentru ca să cunoască o nemaipomenită popularitate între cele două războaie europene.

În realitate, amîndouă tendinţele erau echivoce în concepţie, aberate prin exces tehnic şi numai cu greu se va alege pentru teatrul autentic de mîine, pentru teatrul substanţial al viitorului ceea ce ar mai putea fi încă de luat în considerare din ele.

Orientarea greşită venea din pricină că doctrinarii respectivi nu au putut răzbate pînă la semnificaţia actului creator în teatru. Ei s-au definit prin antiteză şi s-au constituit cu înverşunare prin simpla opoziţie. Vrem să spunem că, dealtfel, ei n-au înţe-

les nici măcar semnificaţia termenilor pe care îi combăteau sau îi propuneau. Arta imitativă nu este ceea ce socotea cu ingenuitate teoretică Gordon Craig şi toate şcolile ieşite din doctrina lui, căci conceptul de realitate depăşeşte neapărat puterile lui teoretice, cum depăşeşte dealtfel toată filosofia şi, în acest sens, a condamna „reproducerea servilă" a realităţii este un mod superficial deoarece realitatea nu se poate „reproduce" servil, iar cînd se poate reproduce implică, de fapt, un autentic proces spiritual, un act de pură creaţie. Imitaţia care e adevărată stare trivială (în sensul axiomatic al cuvîntului) a muncii în artă nu e imitaţia realităţii, ci imitaţia rutinară a teatrului fals, este imitaţia unui lung şir de transformări, care n-au nimic a face cu „realitatea". Teatrul „verist" este tot atît de „ireal", de conformist ca şi teatrul lui Meyerhold.

Pe de altă parte, nu poate înfrunta o critică teoretică nici conceptul despre creaţie, aşa cum o înţelege fostul teatru revoluţionar, alunecat în conformism, în epoca interbelică.

E mai întîi o confuzie care mi se pare gravă şi plină de consecinţe, între imaginaţie şi fantezie.[174] Personal socot fantezia drept surogatul de imaginaţie al pauperului intelectual.

E, dealtfel, între imitaţie şi libertate o limitare a artei destul de arbitrară, căci nu vedem pe ce temei este atît de naiv preţuită libertatea fanteziei. Dintr-o desconsiderare, dealtfel îndreptăţită, a naturalismului, anumite spirite active se cred îndreptăţite să aibă un sentiment foarte înalt despre propria lor activitate numai fiindcă e simplu opusă.

Teatrul de mîine va depăşi însă, deopotrivă, ambele conformisme ante şi interbelice, „verism" şi „antiverism libertar", căci va fi teatrul creaţiei substanţiale, chiar dacă neînchipuit de multă neînţelegere beoţiană îi va sta încă înverşunat în cale.

Teatrul Naţional[175], anul I, nr. 9—10,
septembrie-octombrie 1941[176].

CRIZA TEATRULUI ROMÂNESC

Sunt ani de zile de cînd nu mai iau parte la dezbaterea fenomenului teatral. Am primit totuşi numeroase şi prieteneşti invitaţii să reiau cronica de teatru abandonată, să public lucrarea anunţată despre *Modalitatea artistică a teatrului* ca o continuare, o întregire dialectică a tezei *Modalitatea estetică a teatrului*, cum dealtfel motivul acestor rînduri de faţă e el însuşi o asemenea invitaţie de revenire într-o arenă melancolic îndepărtată în amin-

tire. Justificarea acestor insistente solicitări e mai totdeauna aceeaşi : Aşa nu mai merge. Teatrul românesc a scoborît din ce în ce spre ultima treaptă a îngăduinţei artistice. E o confuzie a valorilor cum n-a fost niciodată. S-au ridicat de la fund pretenţii zgomotoase de bîlci care exploatează şi solicită preferinţele grosolane ale mulţimii însetate de toba mare şi strîmbătura de măscărici. Se întreţin abil, şi chiar se aţîţă, instincte primare care în artă ar trebui să răzbată doar sublimate. S-a mercantilizat totul, iar afişe de patru-cinci metri lungime clamează genii periferice. Vedetele de azi sunt vedetele de ieri din cartierul gărilor aduse în zona de colaborare a celor mai înalte comandamente de artă, fără să fie promovate, ci impunîndu-şi legea lor.

Cam acesta e tonul ieremiadelor, în dublu sens, al teatrelor de la noi.

Chiar dacă noi credem că tabloul e oarecum exagerat şi patetic pesimist, nu se poate tăgădui că teatrul românesc trece printr-o gravă criză. Ceea ce e mai trist e că impresia de lunecare e permanentă şi nu se poate prevede unde va fi oprirea.

Cu totul neîndreptăţit e însă faptul frecvent de a se crede că această criză e iscată aşa din senin, sau că e datorită, de pildă, faptului că războiul depune la noi aluviuni sociale, care curg copleşind valorile reale, care vin luminoase şi pure, bogate şi viteze din trecut. Cu astfel de vederi însă, care nu numai că sunt un simptom al răului, dar chiar, conjugat, şi o cauză a lui, nu se va putea ajunge niciodată la vreo îndreptare. Dacă nu se ştie că răul are rădăcini mai adînci, e greu de găsit remediul căutat.

Prin urmare criza nu datează de azi şi poate nici de ieri. Ea vine de mai de mult, şi-a schimbat aspectul numai fiindcă s-a agravat. Pînă acum un deceniu răul teatrului românesc era mai mult în suprafaţă şi nu ar fi fost prea greu de îndreptat, dacă s-ar fi ţinut socoteală de avertismentele mele şi nu s-ar fi căutat pricini aparente, deci dacă nu s-ar fi recurs la paliative. Numai de aceea se exagerează acum, cu mari riscuri nebănuite, meritul unor modeste valori din trecut, mari cel mult prin comparaţie cu cele de azi.

Scriam în 1925, şi cer îngăduinţa să citez pagina întreagă pentru amărîta ei actualitate :

„Dar să eliminăm mai întîi un motiv de eroare. Criza financiară prin care trecem nu pare să aibă influenţă considerabilă asupra teatrului. Dovadă faptul că atunci cînd d-ra Ventura şi-a anunţat spectacolele, biletele s-au vîndut cu săptămîni de zile înainte, iar în serile de spectacol trebuia să intervie armata pentru ordine. Nu, nici o îndoială nu mai încape. Publicul e dornic de teatru.

Nu în partea aceasta trebuie căutată vina. Ea e în tabăra repertoriilor, a regiei, a actorilor. Şi de aci poate că ar trebui

să scoatem repertoriul, căci — piese se găsesc destule. (Repertoriul mondial sporeşte necontenit). Dacă directorii de teatru nu ştiu să aleagă, e treaba lor. Rămîn regia şi materialul actoricesc. Aci e nodul crizei. Dealtfel acest lucru l-am spus cu precizie — şi fără ezitare — încă de acum doi ani (deci, ar fi în 1923, dacă ne e îngăduită puţină pedanterie) de cînd am început activitatea de cronicar dramatic.

Deci, criza teatrului românesc e o criză de actori şi de regie. E adevărat că glasul nostru n-a avut prea mult ecou. Ni s-a răspuns cu pînză vopsită şi cu jocuri de lumini (care nu erau decît paliativ menit să cadă repede în desuetudine), şi cu articole neroade de ditirambi la adresa actorilor noştri, care ar fi, vezi bine, printre „cei dintîi din Europa". E destul să ne gîndim ca să vedem ce înseamnă această „întîietate" la succesul obţinut de trupa din Vilna şi la faptul că un actor care era socotit cel mai de frunte n-a putut să joace, măcar după Moissi, pe Fedia din *Cadavrul viu.*

Singure două personalităţi fac eforturi serioase să se sustragă destinului comun generaţiei : d-na Marioara Voiculescu şi d. G. Storin."

În 1936, reproducînd acest articol în *Teze şi antiteze*, îl mîngîiam ironic cu această notă adaos :

„Bineînţeles că acest articol din 13 martie 1925 priveşte numai teatrul de atunci, din acel timp. Astăzi, după 11 ani, situaţia e, după cum ştiţi cu toţii, cu totul alta : veselă şi optimistă ca un parter cu roze" [177].

După alţi 7 ani, acum în anul 1943, ce am putea să mai adăugăm ca să nu sporim tristeţea acestei regiuni care ar trebui să fie de preţ în cultura românească ? Răul s-a generalizat ca o metastază.

Dacă însă căutăm să distingem cauzele acestei crize, va trebui să mergem mult mai adînc ca în 1925. De la un sistem oarecare periferic, virusul a pătruns într-altul de comandă funcţională. Iar îndreptarea e acum mult mai grea.

Funcţiunea selectivă în teatrul românesc de azi e profund viciată, căci două poziţii de esenţialitate au fost pierdute. Cea dintîi ar putea fi reprezentată prin principiul „calificării sălilor" de hotărîtoare importanţă pentru promovarea artei dramatice.

În toate metropolele din lume, în care numărul mare de spectatori îngăduie o „sortare" a lor, se ajunge la săli specializate pentru toate priceperile şi pentru toate genurile. Sunt astfel la Paris săli specializate în vodevil, în comedia triangulară, în spectacole fastuoase, în drama zisă bulevardieră, ca şi în spectacole de artă înaintată cum sunt de pildă, sau cum erau mai bine zis cele patru teatre ale „Cartelului", fără să mai vorbim de Comedia Franceză, ale cărei spectacole sunt diferenţiate de tot restul teatru-

lui francez. Nu există progres în artă fără această calificare a sălilor, iar lupta dată pentru realizarea ei e foarte grea. Pînă și în cinematograf i-a fost confirmată importanța. Mai mult în străinătate și mai puțin la noi. Dar chiar și aci se știe că avem săli calificate, pentru „premieră", pentru „a doua viziune", săli de categoria doua, săli pentru filme cu cowboy și așa mai departe. Dealtfel, ca să facem o paranteză într-un domeniu mai ușure, să arătăm că una din acuzațiile pe care streinătatea le aduce vinului românesc e că nu e bine „sortat", că se amestecă varietățile de struguri.

Cu toată criza pe care o suferă teatrul românesc între anii 1920—1936, acest principiu al calificării sălilor nu fusese zdruncinat și de aceea nădejde de îndreptare mai era. Dealtfel, el fusese cîștigat cu mare greutate și era un semn de mare progres. Căci pînă la Pompiliu Eliade și oarecum Davila, Teatrul Național, de pildă, juca în aceeași săptămînă Schiller, dar și piese ca *Minunică* de nu mai știu cine, de o crîncenă trivialitate. Fără să vorbim de vremea cînd o mai da și prin operetă.

Astăzi confuzia e deosebit de gravă. Săli care înainte se mîndreau cu un repertoriu de aleasă ținută, dacă nu de artă, joacă farse în stil de cartier periferic. Procedee de revistă se strecoară azi pe scenele oficiale ale marelui repertoriu, iar scene oficiale mai din jos, de la o vreme, aleargă după piesa de senzație polițistă.

În aceste condiții se înțelege ușor cauza confuziei și a debandadei artistice. Pe scenele marelui repertoriu, procedeele revuistice, totdeauna sigure de succes din pricina facilității lor, mărginite numai din scrupulele direcției, capătă prestigiu și o anumită insolență, care pretinde apoi înlăturarea marelui repertoriu ca „plictisitor". Gradul de amuzament devine criteriu axiologic. Mare autor, mare actor devine pur și simplu acel care „place" mai mult, uitîndu-se prin ce mijloace, și care, mîndru că place, privește de sus pe autorul „plictisitor", ori pe actorul de roluri clasice. Cînd ai îngăduit confuzia sălilor e apoi curată ipocrizie să te mai vaieți că actorul popular X lipește afișe cît cearceaful intitulîndu-se „unic", „fenomenal", „cel mai mare din ultimii 10 ani" etc.

Al doilea principiu vital al teatrului, ca să vorbim astfel, îl reprezintă critica dramatică. Ea e chemată să selecționeze valorile, să plivească, să sprijine. Față de opinia publică ea are rolul unei instanțe de apel, e deci o funcție de ordin substanțial. Cîtă vreme se poate conta pe o critică serioasă, competentă și neinfluențabilă, răul nu e niciodată definitiv. Oricare ar fi reacțiile opiniei publice, o valoare sfîrșește prin a se impune mai curînd sau mai tîrziu.

E această critică dramatică de azi, serioasă, competentă, neinfluențabilă ? Impresia generală e că suntem departe de așa

ceva. Am cetit, în cîteva ziare și prin reviste, plîngeri grave, adevărate denunțuri arătînd totala carență a cronicii dramatice. Dacă ar fi să ascultăm aceste autodenunțuri, critica de azi în teatru a devenit o simplă anexă docilă a publicității copleșitoare.

Personal nu mergem pînă acolo... Ceea ce i-am reproșa, dar asta cu destulă amărăciune, e confuzia care jignește și e oarecum de același ordin cu disoluția calificării spectacolelor.

Printr-un exces de versatilitate intelectuală și artistică, astăzi critica anulează toată distanța dintre producția industrială în teatru și producția de artă. Sub motivul aleatoriu că sunt necesare două criterii de judecată diferite pentru cele două soiuri de produse (ceea ce din punct de vedere cultural e o criminală aberație, căci acest dublet critic e doar o formă camuflată a imbecilității clinice în critică), se ajunge la o toleranță fără margini a produsului otrăvitor, menținîndu-se sub același condei pretenții devenite deplasate față de creatorii care luptă cu toate greutățile, uneori de netrecut, ale artei. E greu să mai deosebești, de la o vreme, dacă această critică însăși își mai dă seama de grava confuzie pe care o provoacă în opinia publică ambiguitatea ei. E o abdicare de neînțeles, nejustificată decît prin lipsa de curaj în misiunea pe care ți-ai revendicat-o.

În sfîrșit, în ceea ce privește calificarea actorilor, am mai reproșa acestei cronici frecventa ei incapacitate de a desluși semnificațiile. Uită cu totul că în artă există o întreagă ierarhie de creații. Ca și în știință. A dezlega strălucit o problemă de clasa patra primară, nu te califică de-a dreptul pentru doctoratul în matematici. Sunt roluri facile care cer un minim de însușiri ; se află succese mari la îndemîna oricărui absolvent de conservator, care n-au absolut nici o semnificație. Aproape orice rol de melodramă și aproape orice rol de farsă intră în această categorie. Dealtfel, asemenea roluri sunt excelent jucate mai ales de actorii de provincie. Cînd se întîmplă ca asemenea roluri să fie jucate în Capitală, critica dramatică își pierde capul. Descoperă dintr-o dată serii întregi de actori geniali care au fost ținuți în umbră. Cere să li se încredințeze de urgență roluri hotărîtoare. Dacă uneori cîte un teatru intimidat cedează, rezultatele sunt în genere penibile.

În aceeași situație sunt unele reușite actoricești pe care le-am numi norocoase și care de asemeni n-au nici o semnificație. Într-o comedie de Caragiale un actor are o mare, cu adevărat impresionantă creație... Dar în toată cariera lui nu mai dă aproape nimic. Fusese o conjunctură norocoasă. În cazul acesta sunt numeroși actori dintre cei prețuiți curent.

Un examen mai de aproape al cazurilor în parte e desigur de prisos. Renunțarea la principiul calificării sălilor pe de o parte, pretenția nesăbuită a criticii pe de altă parte, că are dreptul să

dea cu indulgență spațiu și laude amabile unor lucrări superficiale cu justificarea în treacăt, abia indicată, că au dreptul la indulgență tocmai pentru că sunt superficiale, în vreme ce ea tratează sumar și cu exces de severitate, doar cu aceeași mențiune fugitivă numai, că fiind vorba de un autor „care se pretinde" serios, orice necuviință față de el e justificată, sunt cauzele crizei teatrului românesc. O justiție care ar pedepsi disproporționat și ucigător numai greșelile oamenilor cinstiți, dacă ele ar fi insignifiante, cu motivarea că un om cinstit care greșește nu are nici o scuză, arătînd în același timp o amuzantă toleranță asasinilor și escrocilor, cu scuza că bieții oameni nu au pretenția că sunt cinstiți, e doar o parodie de justiție care duce la haos și anarhie.

Dar cînd lucrurile au ajuns aici, mai e posibilă îndreptarea ?

Spectator, anul I, nr. 12,
din 23 decembrie 1943 [179].

MOMENTE DINTR-UN DIRECTORAT [I]

CYRANO nici dincolo
De nas

CYRANO Ce-mi va purta
Sub trombă.
să-mi vîr,
Nasul

CYRANO să-mi ardă...
Peste nară,

CYRANO Bezná îmi dă...
Un bobîrnac.

CYRANO veste că mă aflu...
Nas în nas

CYRANO a ceapă
În nas

CYRANO va merge
...cu nasu-n vînt !

Priviți mai de aproape fragmentul de mai sus. Mă îndoiesc că știe toată lumea despre ce e vorba. Poate că bănuiește oricum că e vorba de *Cyrano de Bergerac* al lui Rostand, în traducere românească. Efectiv este vorba de una dintre cele mai „faimoase" scene din nu mai puțin faimoasa piesă, anume scena „Nasului" din actul doi, dintre Cyrano și Cristian, mai precis este rolul lui Cristian în această scenă „scos" pentru uzul interpretului respectiv...

Pînă în 1939 la Teatrul Național și desigur la oricare teatru din România, așa se „scoteau rolurile" și așa erau împărțite interpreților. Anume se scriau doar ultimele cuvinte din replica precedentă, cu indicația personajului care le pronunță iar în alt rînd după ce se arăta prin liniuță că intervine actorul nostru, urma propria lui replică, în întregime.

Prin urmare orice interpret, în clipa cînd se punea o piesă în repetiție, primea de la regizorat, ca toți camarazii săi, nu asemenea „rol" adică vreo cîteva pagini de text neinteligibil pentru el, deoarece ca să-și priceapă propriul lui rol avea nevoie de textul partenerului, abia de știa despre ce e vorba. În afară de acest „rol", din întreaga piesă, nu mai știa, în mod normal, decît titlul ei, rareori și numele autorului. Avea să afle și restul, încetul cu încetul, de la scenă la scenă, de la act la act. Dacă avea însă reală bunăvoință, căci, altfel, de obicei, mai ales interpreții rolurilor secundare se pierd printre culise pe la bufet și nu vin decît cînd îi strigă regizorul adjunct. Atunci vin în grabă aiuriți, intră în scenă ca la o chemare de șef de orchestră și spun automat ceea ce le șoptește sufleurul. Ceva mai tîrziu învață „pe dinafară" rolul, atît cît le apare dintr-un text cum e cel de mai sus. De fapt, scena citată, așa „enigmistic", din *Cyrano*, cuprinde cîteva pagini, cu fragmente de tirade ale eroului întrerupte cu spirit de à propos de Cristian. Aceste întreruperi sunt uneori scînteietoare tocmai în raport cu ceea ce spune Cyrano. Ce se întîmplă însă, ce se poate întîmpla, adică ? Neavînd și textul partenerului și privind doar cele cinci-șase cuvinte, pe care are să le spuie, actorul e indignat, adesea, că a fost distribuit într-un rol atît de mic și dă „rolul" înapoi, plîngîndu-se că a fost nedreptățit. Vreau să spun că acest fapt se întîmplă de nenumărate ori în cazuri similare. Necunoscînd în întregime, uneori niciodată dacă de pildă nu joacă decît în actul întîi (căci se grăbește apoi să plece acasă), actorul nostru nu cunoaște caracterul funcțional al replicilor sale, nu are sensul structural al totalității, nu știe cu ce alte părți din piesă rolul său e în corelație strictă și cum anume. Dacă mai tîrziu a apucat să dea o interpretare, după capul său și cît a înțeles din ceea ce a avut dinainte, mai totdeauna firește, greșită, nici măcar regizorul nu mai poate schimba nimic.

Mi-am amintit de aceste lucruri după o scurtă convorbire cu actorul de talent Marius, reintegrat acum de curînd în cadrele Teatrului Național pe care l-a slujit totdeauna cu cinste și devotament. L-am întîlnit acum vreo două zile pe stradă. Avea un caiet gros de repetiție în mînă și arătîndu-mi-l mi-a mulțumit călduros. Eram foarte nedumerit căci nu pricepeam de ce îmi mulțumește. După o mimică întrebătoare și adecvată m-a lămurit: „Vă mulțumesc pentru toți camarazii mei, pentru că d-voastră ați introdus în Teatrul Național această mare și folositoare reformă, ca fiecare interpret, de la cel ce are de spus două vorbe pînă la personajul principal, să aibă textul întreg al piesei, el personal, proprietatea lui, putînd să-și facă însemnările pe care le crede necesare pe text... și păstrîndu-l apoi definitiv acasă."

Poate că am făcut eu, cînd împrejurările mi-au permis, „reforme" mai mari și mai dificil de realizat. Totuși întîmplarea m-a amuzat. M-a amuzat, mai ales, să-mi amintesc și împrejurările în care a fost realizată această întoarcere a unei tradiții.

Se greșise decorul unei piese istorice de mare montare. Am luat de scurt pe directorul tehnic al teatrului. Mi-a răspuns dezolat: „Domnule director, nu suntem noi de vină. N-am avut textul piesei".

Eram uluit...

— Cum e cu putință asta ?

— Nu ni l-a dat directorul de scenă.

Chemat să se justifice, directorul de scenă a explicat sincer :

— Domnule director, avem cu totul trei texte scrise la mașină : unul pentru sufleur, altul pentru regizor (ajutor), altul pentru direcția de scenă. Cîteodată dau direcției tehnice textul meu. Acum mi-a trebuit tot timpul. Mi-am făcut pe el însemnări regizorale.

— Numai trei exemplare ? Cum e cu putință asta ?

— Așa se face la Teatrul Național de 70 de ani de cînd s-a înființat el... la fel la teatrele particulare.

— Dar ce fac actorii ?

— Pentru ei sunt rolurile „scoase".

Eram tocmai în conferință cu directorii de scenă. Le-am explicat că așa nu mai merge. Trebuie să avem un număr suficient de texte la orice piesă. Mi s-a răspuns că ar fi foarte costisitor. Am replicat, stăruitor :

„Prefer să cheltuiesc 30 de mii de lei cu transcrierea unei piese decît să pierd sute de mii de lei cu decorurile greșite."

Am anunțat hotărîrea să cumpăr o mașină de multiplicat și am chemat pe loc pe administrator.

„Domnule administrator, te rog să cumperi neîntîrziat un aparat mecanic de multiplicat textele."

Administratorul a stat puțin pe gînduri și pe urmă a spus vag :

— Cred că avem unul...

— Unde e ?

— Poate prin pod. A fost cumpărat acum vreo șase ani.

Nu-mi venea să cred.

— Și de ce nu e folosit ?

A răspuns mirat și el.

— Nu pot să știu de ce directorii dinaintea d-voastră nu l-au folosit, dar bănuiesc că din pricină că ar fi prea costisitor. Trebuie înnoite toate mașinile de scris, căci la cele actuale nu se poate scrie pentru Gestettner.

S-a emis părerea, acolo, că se poate scrie și la mașinile actuale. Am luat hotărîrea să chemăm un reprezentant al casei vînzătoare și chestiunea s-a lămurit. Se poate scrie la orice mașină pe o anume hîrtie cerată.

Rezultatul a fost că am dat ordin ca orice piesă să fie scrisă în douăzeci și cinci de exemplare. Două la dispoziția directorului, două la dispoziția directorului de scenă pentru notele lui personale, unul pentru direcția tehnică, altul pentru regizor, de asemeni unul pentru electricieni. Apoi pentru sufleur, pentru bibliotecă (2) și, bineînțeles, cîte un exemplar de fiece interpret. Ce prisosește să rămîie la dispoziție, ca rezervă.

Surpriza a fost că această „reformă" n-a fost nici măcar costisitoare. Toate cele 50 de exemplare, broșate semicartonat, costau atunci, la un loc, nu 30 de mii de lei, ci trei mii. E o măsură care a fost păstrată și de directorii care m-au urmat și ea, astăzi, constituie o necesitate firească la orice înscenare.

Căci totdeauna ceea ce era necesar și e realizat pare apoi nespus de firesc.

Universul literar, anul LIV, nr. 1,
21 ianuarie 1945.

MOMENTE DINTR-UN DIRECTORAT (II)

A mai fost totuși o împrejurare, în legătură cu trecerea mea pe la Teatrul Național, care mi-a făcut, în zile grele, oarecum plăcere. A patra zi după cutremurul din noiembrie 1940 cînd o bună parte din București părea năruit, comisia de arhitecți însăr-

cinaţi să verifice puterea de rezistenţă şi siguranţa clădirilor mai greu lovite a dat un comunicat special cu privire la Teatrul Naţional, care părea cu totul distrus. Să precizăm anume că „date fiind reparaţiile serioase din anul precedent" clădirea întreagă întărită prin ele a rezistat şi că pagubele nu privesc decît partea dinspre scenă.

Dar reparaţiile acestea constituie şi ele un paragraf din micul capitol al unei activităţi destul de lucide şi împrejurările, care au dus la realizarea lui, nu mi se par lipsite de tîlc.

A treia ori a patra zi după ce îmi luasem postul în primire, administratorul teatrului, cu punctualitatea lui birocratică, totdeauna foarte apreciată, îmi puse dinainte să semnez un raport către minister, prin care ceream ca un arhitect oficial să verifice gradul de siguranţă, din punct de vedere al spectatorilor, al clădirii teatrului.

Am fost cu totul surprins.

— „Să vedeţi, domnule director, clădirea are aproape optzeci de ani şi de... e construită cu grinzi de lemn. E cam şubredă."

Îmi frecam, de ceaţă, ochelarii şi nu ştiam ce să cred.

— „Lemnul, ca lemnul, putrezeşte... Foaierul cel mare a început să se lase." Am inspectat, împreună, acest foaier de la etajul întîi şi într-adevăr făcea în mijloc un soi de burtă.

Văzîndu-mă acum puţin alarmat, administratorul a început să frîneze...

— „Nu e chiar aşa de grav. Toţi directorii de dinaintea d-voastră au luat cunoştinţă de starea asta şi au semnat raportul către minister, pe care vi l-am înfăţişat... O simplă formalitate, ca să fiţi acoperit".

I-am spus lămurit că eu n-am nevoie de acoperiri şi că am să înaintez ministerului un raport hotărît, cerînd reparaţii urgente.

Peste cîteva zile sunt chemat cu o voce iritată de subsecretarul de stat, dealtfel prieten.

— „Vino imediat împreună cu administratorul... Vă aşteaptă ministrul" [180]... Asemenea chemări insistente nu prevestesc nimic bun şi îndeobşte nu fac plăcere.

Evident, în cîteva minute am fost la minister. Încă de pe culoar amicul subsecretar de stat ne-a anunţat fierbînd. „Ministrul a închis Teatrul Naţional... Hahalera de arhitect a făcut un referat stupid".

Ministrul, un ardelean domol, ceremonios şi totuşi hotărît, ne-a primit în picioare, cu o pauză prelungă, încărcată.

— „Domnule director am aici pe masă, şi a pus palma apăsat, un referat al arhitectului nostru care declară că nu-şi mai ia răspunderea localului Teatrului Naţional, care ameninţă să se prăbuşească."

Subsecretarul de stat a irumpt îndîrjit.

— „Domnule ministru, nu ştie ce spune, clădirea e foarte rezistentă"... Administratorul, speriat, şi el, de măsura închiderii în luna februarie a primei noastre scene, a intervenit dezolat şi dramatic.

— „Domnule ministru, nu e nici un pericol... Clădirea durează de 75 de ani şi va mai dura 75 de aci încolo".

Ministrul, sprijinit cu palmele pe birou, rigid, nu era deloc dispus să se lase convins.

— „Atunci, domnul director de ce a făcut raport la minister cerînd reparaţii ?"

— „O simplă formalitate, domnule ministru... nu e nici un pericol..."

— „Mă rog d-voastră, domnilor, eu nu vreau să mi se întîmple ce s-a întîmplat la Cotroceni. Închidem teatrul şi îl reparăm. Nu pot să trec peste acest referat... Şi către mine... D-voastră de ce tăceţi, domnule director ?..."

Mărturisesc că eram destul de încurcat. Fireşte nu-mi convenea să se închidă Teatrul Naţional în plină stagiune, dar nici nu puteam să dezic raportul făcut şi, mai ales, nu puteam renunţa la reparaţiile pe care, alarmat, ministrul le promitea pe loc. Orice amînare compromitea, pe multă vreme, însăşi ideea reparaţiilor. Era o răspundere pe care nu puteam să mi-o iau. Parcurgeam nervos în toate sensurile, referatul arhitectului, în timp ce dezbaterea pro şi contra continua destul de îndîrjit. Subsecretarul de stat s-a întors nemulţumit spre mine.

— „Domnule director, te rog, arată d-lui ministru că nu se poate închide Teatrul Naţional, în plină stagiune"...

— „Pierdem o treime din buget, nu avem cu ce plăti actorii, domnule director, a intervenit dezolat şi administratorul... Clădirea e foarte bună." Terminasem o nouă lectură a referatului, mi-am scos ochelarii şi am spus foarte simplu.

— „Domnule ministru, aveţi dreptate... Reparaţiile nu se pot amîna sub nici un cuvînt." Camarazii mei, ca să zic aşa, au rămas stupefiaţi. Ministrul zîmbea oarecum împăcat.

— „Dar pentru aceasta nu e nevoie să închidem teatrul..." Cei doi nu ştiau ce să creadă, şi acum ministrul era foarte încurcat.

— „Domnule director, eu am aci pe masă un referat şi nu pot trece în nici un caz peste el."

Am răspuns foarte firesc :

— „De acord, domnule ministru, dar acest referat nu spune că toată clădirea ameninţă viaţa spectatorilor. El spune numai atîta : starea foaierului de sus ameninţă siguranţa spectatorilor."

— „Atunci ?".

— „Atunci închidem foaierul de sus, pur şi simplu, şi continuăm spectacolele. În timpul acesta facem formalităţile pentru obţinerea fondurilor şi începerea lucrărilor de reparaţii".

A fost un moment de nedumerire.

— „Poţi d-ta să închizi foaierul cel mare fără să întrerupi spectacolele ?"

— „Veniţi după-amiază să vedeţi cum."

A venit către ora şase după masă şi a văzut ceea ce a văzut şi publicul pînă la închiderea stagiunei. Cîţiva căpriori eleganţi susţineau două mari şnururi mătăsoase închizînd, de o parte şi de alta, foaierul cel mare. Publicul intra pe scările întortocheate care duc la loji, ocolind regiunea periclitată.

S-a dărîmat, în vară, toată partea din faţă pînă sus la acoperiş. Cam o treime din corpul clădirii. Grinzile erau într-adevăr toate putrede. Se sfărîmau în mînă. Fusese de mirare că scara principală nu se prăbuşise pînă atunci. Orice amînare ar fi dus la catastrofă. Toată lemnăria a fost adunată în curte, unde a stat expusă toată toamna, fotografiată pentru ca să rămîie amintire de starea ei, în arhiva teatrului. Ne-am îngrozit cu toţii şi pentru restul localului, dar cum nu era pentru reparaţii decît suma de zece milioane, a trebuit să ne mărginim la partea din faţă.

S-au refăcut foaierul de jos, scara de onoare, plafoanele de la toate etajele. Ultimul etaj era în întregime destinat faimoasei garderobe a Teatrului Naţional, adunate în decurs de cincizeci de ani, evaluată atunci la 3—4 sute de milioane de lei. Era ţinută în zeci de dulapuri de lemn îngrămădite, vechi, improprii, la ultimul etaj deasupra intrării, ca într-un imens pod şi dădea coşmaruri întregului personal, de frica incendiilor, posibile. Prin desfiinţarea lemnăriei, care mai mult încurca locul, prin refacerea ei în linii simple, toate de beton, garderoba şi-a dublat, chiar triplat cuprinsul. Comunicatul comisiei de arhitecţi, citat mai sus, confirmă conştiinciozitatea firmei reconstructoare şi hărnicia administratorului şi a directorului tehnic în timpul verii aceleia de reparaţii. S-au economisit prin reparaţiile făcute la timp cheltuielile de refacere în întregime. Dealtfel, deşi nu am fost încă pe sub ruinele actuale, cred că e partea care mai ţine restul de clădire în picioare. Iar dacă tot teatrul ar fi fost refăcut, cînd nu costa prea mult, solid, în beton armat, nici vara asta n-ar fi resimţit prea multe lovituri.

Universul literar, anul LIV, nr. 3,
4 februarie 1945.

MOMENTE DINTR-UN DIRECTORAT [III]

Orice acțiune este în cazul fericit al ei un tot, în anume sens organic, și în acest sens are un anumit caracter estetic. Tot ceea ce tărăgănează e încîlcit, dezarticulat, inadecvat, ca o mînă care pipăie ataxic, e pur și simplu urît. Artizaneria este meșteșugul finisajului, al acordului dintre intenție și act.

Mînuirea și aranjarea decorurilor se făcea destul de greu pe scena Teatrului Național. Se puneau probleme complicate de la ateliere pînă la așa-zisa „plantare". Pricina ? Scena fusese construită, cu multe decenii înainte, „în pantă". Intenția călăuzitoare a fost desigur ca să se obțină o mai bună vizibilitate dinspre sală Un exces de confort pentru spectator. Un izvor de încurcături pentru direcția tehnică, pentru regizori, pentru buna desfășurare a spectacolului însuși. Toate decorurile trebuia să fie tăiate cu baza piezișă. Trebuia să fie bine calculate pentru locul anume în pantă. Mai grav era că nu puteau fi deplasate în cuprinsul aceluiași spectacol. Este o mare economie de material cînd fragmente din același decor pot intra în compoziția altui decor, în aceeași piesă, și este de un remarcabil interes plastic deplasarea aceluiași decor în scenă ca să apară într-altă perspectivă.

Într-o zi, directorul tehnic mi-a spus așa într-o doară, evident, fără nici o speranță : „Mare binefacere ar fi pentru Teatrul Național, domnule director, dacă s-ar putea normaliza planul scenei. Ar fi o economie de material, de oameni și, mai ales, economie de timp la schimbarea decorurilor în antracte... E prea multă învălmășeală pripită la pauze".

I-am spus zîmbind :

— Hai s-o facem !

Nu știa ce să creadă. Socotea că glumesc. A început tot el să dea înapoi.

— E greu, am mai propus acest lucru și predecesorilor d-voastră. Nu s-au putut hotărî.

— Ce înseamnă greu ? De ce ? Dacă e bine, dacă e necesar, să modificăm scena, ce importanță are că „e greu" ?

— Sunt unele opoziții, și a ridicat descurajat din umeri.

Am pus chestiunea în discuție acolo unde trebuia și am văzut care erau obiecțiile. Firește era și cheltuiala necesară, dar aci s-a putut replica ușor arătîndu-se economiile de material, de oameni și timp, la schimbarea decorurilor. Mult mai delicată era obiecția de principiu, de principiu estetic, ca să zic așa. Preopinenților le era teamă că desfăcîndu-se scena să nu i se piardă calitățile acustice, cumva...

— Vedeţi, scena asta are o vechime de cîteva decenii. Lemnul ei este uscat ca un lemn de vioară... Dacă am pune alte planşe ar putea să aibă altă sonoritate, să scîrţîie poate...

Toate aceste scrupule paralizante, în numele unei pretinse perfecţiuni estetice intangibile, mi s-au părut mai totdeauna de o preţiozitate puerilă. Nu numai în cazul de faţă, bineînţeles, dar chiar în poezia, în poezia pură, fireşte. Este la mijloc un estetism superficial, un mesianism facil, pentru care nu am avut niciodată stimă. Teoria „configuraţiei" implică interpretări, mult mai adînci, pe care nici înşişi autorii ei nu le-au găsit totdeauna. Dealtfel, mica şi faimoasa întîmplare în jurul unui vers de Victor Hugo merită să fie amintită mereu. Într-o conferinţă ţinută la Bruxelles, Paul Valéry ocupîndu-se de sensul perfecţiei în poezie şi vrînd să arate că perfecţiunea unui vers este de ordin oarecum transcendental, în aşa măsură încît cea mai mică modificare a lui, un singur cuvînt schimbat, chiar echivalent ca număr de silabe şi accent, chiar apropiat ca înţeles, strică vraja întregului. Nici un soi de atingere nu e de închipuit. Şi ca să ilustreze afirmaţia, am putea zice, teoria, cita emoţionat estetic un faimos vers din Victor Hugo. Nu l-aş putea transcrie din memorie.

Ceea ce a fost însă cu totul tulburător a fost că Paul Soudey, citind conferinţa, s-a grăbit să precizeze că preţuieşte şi el faimosul vers, numai că e dezolat să arate că Paul Valéry l-a citat... greşit. Pentru convingere, el arată cum l-a citat Valéry şi apoi cum este versul în realitate, ca să se poată compara. Fireşte că teoria perfecţiei versurilor a ieşit destul de zdruncinată... Extrem de amuzant a fost însă că André Gide, intervenind în discuţie, a arătat că versul faimos nu era corect nici citat de Paul Souday, chiar dacă îl admira atît, şi l-a restituit el, de data aceasta în forma lui originală.

Fireşte că şi aşa-zisa perfecţiune intangibilă a scenei s-a dovedit tot o simplă formulă de ocolit dificultăţile. În orice caz măsuri fuseseră luate. Se foloseau evident tot planşele vechi, uzate. Dacă ar fi fost nevoie de material nou, el ar fi fost folosit în părţile „moarte", inutilizabile ale scenei.

S-a lucrat cu asiduitate în timpul verii, s-au scurtat prin retezare numeroşii piloni de şină de fier, dinspre fundul scenei, s-au astupat o mulţime de goluri şi de crăpături datorite uzului şi uscăciunii (care făceau şi ele parte din „perfecţie") şi cînd totul a fost terminat, „plătoul" a devenit o frumuseţe.

Rezultatele scontate au fost realizate şi maşiniştii, îndeosebi, au scăpat de o mare bătaie de cap, directorii de scenă de o mare grijă. Nici una din calităţile vechi nu fusese pierdută.

Universul literar, anul LIV, nr. 4,
11 februarie 1945.

MOMENTE DINTR-UN DIRECTORAT [IV]

Unul dintre foștii directori ai Teatrului Național, care a avut conducerea acestei instituții după 4 april, arată într-un articol de ziar, că prin măsuri înțelepte de prevedere a salvat întreaga avere a primei noastre scene, punînd-o din vreme la adăpost, în afară de raza Capitalei. Această avere, reprezentînd recuzita, garderoba, tablourile teatrului, o parte din mobilier și probabil biblioteca, este prețuită de d-sa la peste două miliarde de lei, în valuta de azi. Suma e fabuloasă, cum este fabuloasă însăși această avere, în sensul că dăinuia de mult în jurul ei un iz de legendă, asemeni comorilor ascunse de vreme ce e destul de greu de știut în ce constă anume. În tot cazul, ceea ce se vede din ea, sau mai bine zis ce se putea vedea, tulbura pe cercetător. Nu e vorba atît de ceea ce întîlnea în cuprinsul de toată ziua al Teatrului, ci de comoara din podul edificiului și din diferite magazii. Toate splendorile apuse a cinci-zeci-șaizeci de ani de spectacole fastuoase erau îngrămădite, ca în imense bazare de antichități scumpe, în numeroase dulapuri de lemn, pînă la refacerea teatrului, în imensul pod. De la costumele de regi și împărați din stofe de preț, la munții de rochii de mătase și brocart ale atîtor feerice eroine, coroane și arme, draperii, vase, tronuri, sipeturi și obiecte de „artă", animale împăiate și costumele aproape ale tuturor epocilor și neamurilor, se găseau și se găsesc probabil închise în lăzi și dulapuri.

Dar cînd numeam o asemena avere fabuloasă, vream să înțeleg altceva decît că e de mult preț, anume vroiam să arăt că asemeni comorilor din povești este inabordabilă, nepractică, inutilă. Știți din ziare că orice piesă nouă are un buget de înscenare, a cărui cifră este adeseori vînturată cu ostentație, în scop de publicitate. Este adevărat că nu toate decorurile unei piese se fac din nou, că se folosește și material vechi, dar mai totdeauna materialul vechi folosit nu este din legendarul depozit, ci din ceea ce se găsește la îndemînă. O piesă se joacă mai totdeauna în grabă, cu preocupări de interpreți și de regie, cu o febră care crește cu cît se apropie premiera. Un decor, mobilierul, costumele sunt necesare în cîteva zile, iar ca să le cauți în garderobă ar fi nevoie de ani de zile pentru orice fleac.

Nimeni nu caută un ac în podul cu fîn, atunci cînd trebuie să cîrpească în grabă mîneca descusută. Cumpără în grabă o testea de ace, de la prăvălia din colț.

Am lucrat eu însumi ca director de scenă cîteva din piesele mele. În 1937 pentru biblioteca lui Matei Boiu-Dorcani, din actul întîi din *Suflete tari*, în înscenare nouă, n-am trecut în bugetul spectacolului nimic. Îmi spuneam că este absurd să construiești din nou o casă veche românească, boierească, pe scena Teatrului Național românesc din București. E de presupus că în

50 de ani se vor fi jucat nenumărate piese cu birouri şi biblioteci din epoca 1880—1890, şi chiar mai încoace, am cerut deci ceva vechi. Mi s-a oferit ce s-a găsit la îndemînă. O masă mare de bucătărie în loc de birou, biblioteca nelipsită din toate birourile de avocat (cărţi grosolane imitate din papier mâché, mari de o jumătate de metru, jupuite şi strîmbe, vopsite în maron şi roz cu aur strident), alte scaune cu spătar înalt, care fiind la îndemînă nu lipsesc din nici o piesă, de care directorii generali vor să scape mai uşor.

Am cerut, nemulţumit, să merg la magazie să caut eu. Am fost condus în subsol unde mi s-au arătat, aruncate unele peste altele, tot soiul de rupturi desperecheate. Am insistat să fiu dus la depozit. Mi s-a explicat că „asta e tot ceea ce au". Şi fabuloasa avere a Teatrului Naţional? „Cine ştie pe unde o fi", a fost răspunsul. Am cerut un brocart să-l pun pe divan în actul doi... Mi s-a adus o nefericită de perdea verde de pluş, care nu a lipsit din nici o piesă, căci îmi fusese oferită şi în 1922 şi mi-a fost oferită şi în 1944.

Cînd am venit director, mi s-a părut că puţină ordine e necesară oricum în această fabuloasă avere. Mă gîndeam la un inventar viu, utilizabil, la o expoziţie permanentă de mobilier, la albume complete, sistematizate nu pe piese, ci pe decoruri şi epoci.

Într-o zi am fost vizitat la teatru de un prieten deputat. Îmi cerea să înaintez, în numele prieteniei, un actor din preajma figuraţiei, lipsit de talent, fără nici o perspectivă să izbutească vreodată. Eram dezolat că nu-i pot face în nici un caz serviciul cerut, mai ales că îmi arăta că bietul băiat e însurat şi sărac, o duce greu de tot cu nevastă şi un copil. I-am explicat că e destul că nu-l dau afară. După plecarea amicului am ajuns însă la altă soluţie. De vreme ce Teatrul Naţional are o pletoră de angajaţi, de nu mai ştie ce să facă să scape de ei, căci pe scenă nu sunt utilizabili, iar afară nu pot fi daţi din o mie şi unul de motive, să încercăm să-i facem măcar de folos instituţiei. După ce am stabilit amănuntele cu directorul tehnic, l-am chemat pe actorul amărît şi pe încă un camard de-al lui. Le-am arătat ce avantajos ar fi pentru ei să treacă din cadrul artistic, unde nu aveau nici o chemare şi unde în permanenţă ar fi fost ameninţaţi cu eliminarea, în cadrul tehnic, unde puteau să fie cu adevărat de folos, ba chiar se puteau face necesari. Le-am cerut la amîndoi să lucreze în cursul verii la un inventar sistematic al garderobei, recuzitei şi al decorurilor, făcînd evidenţă de material de epoci, după stil, şi în genere căutînd să grupeze totul funcţional, pentru ca să puie la dispoziţia directorului de scenă, oricînd şi fără întîrziere, din ce să aleagă ceea ce îi trebuie. Trebuia întocmit şi un album foto-

grafic. Ei urmau să constituie un birou permanent al acestei secţiuni.

Bineînţeles că operaţiunea cerea timp şi un anumit răgaz, o anume ordine, care în vara aceea lipsea, deoarece totul era împachetat în vederea reparaţiilor. Totuşi începutul ne-a fost de mare folos. Economia a fost imensă. E destul să citez din raportul meu către Comitetul de direcţie, din 22 noiembrie 1939.

„Ar mai fi de adăugat la aceste consideraţiuni că pe cîtă vreme Teatrul Naţional anunţa pe vremuri cheltuieli de montare de o jumătate de milion pentru o singură piesă, montările tuturor celor şase piese noi (*Scrisoarea pierdută*, *Casa inimilor sfărîmate*, *Profesorul Storîţin*, *Medalionul*, *Fericirea mea*, *Să divorţăm*) la un loc abia depăşesc suma de lei 400.000, deşi au fost strălucit prezentate".

Desigur că o bună gospodărire, o ordine interioară e o binefacere pentru instituţie. M-am gîndit adeseori însă, citind ieremiadele cu dublu curs paralel dar invers, despre enormul număr de funcţionari ai statului român, care copleşesc bugetul şi care nu numai că nu pot fi concediaţi, dar sporesc de la an la an, — pe de o parte — şi vecinicele protestări împotriva întîrzierilor şi modului defectuos în care funcţionează serviciile aceluiaşi Stat, — pe de altă parte —, dacă o reorganizare a serviciilor statului, trecerea unor funcţionari de la servicii inutile la serviciile aglomerate, nu ar îndrepta răul şi nu ar transforma o pagubă ameninţătoare într-un cîştig spornic. N-aş vrea să amestec nici un soi de preocupări filosofice în aceste referinţe pe care le vreau cît mai nude şi mai limpezi, totuşi e cert că o asemenea reorganizare implică neapărat o metodă concretă ale cărei obîrşii gîndite depăşesc o conducere rutinieră.

Universul literar, anul LIV, nr. 6,
25 februarie 1945.

Cascada prejudecăţilor [181]

...ÎN TEATRU

Unul din puţinii critici dramatici, care urmăresc cu onestitate viaţa teatrală de azi, scria în cronica sa despre *Petre Krîmov* [182] următoarele :

„D-na Maria Botta, partenera sa, printre alte merite a avut pe acela rar în teatru (şi chiar *Ion al Vădanei* mi-a dat prilejul să arăt cît e de rar pînă şi la cei mai mari actori) de a nu mărturisi prin joc, că este informată cu anticipaţie de tendinţele

autorului şi că ştie dinainte cum se desfăşoară piesa pînă la final. A redat exact stările sufleteşti de pe moment, aşa cum se cuvenea".

Rîndurile acestea nu au o semnificaţie netă fiindcă autorul lor apare într-un flagrant delict de victimă a prejudecăţilor în teatru, tocmai fiindcă este nu numai sincer, dar are şi un moment de intuiţie justă. În acelaşi timp, introspecţiunea acestui pasaj ne va revela un proces interesînd teoria artei însăşi.

Deci mai întîi momentul de intuiţie justă. În el apare faptul că e în fond una din cauzele uluitoarei ascensiuni pe care a făcut-o în teatrul românesc actriţa despre care e vorba. Criticul arată anume că jocul Mariei Botta nu te lasă să crezi că actriţa ştie dinainte nu numai ce are să-i răspundă partenerul, dar chiar mersul acţiunii însăşi, cum e cazul curent în teatru. Dimpotrivă, ai senzaţia imprevizibilului real. Încă o dată constatarea este foarte dreaptă şi ea este urmarea unei intuiţii autentice a celui care a asistat la spectacol. Nu este însă în acelaşi timp şi un act de critică propriu-zis. Înregistrarea spectacolului e justă, dar criticul este carent fiindcă el nu cunoaşte semnificaţia fundamentală în artă a constatării sale însăşi. Apare aci un moment crucial în estetică. Actul înregistrării intuitive este una, iar actul valorificării, act eminamente critic, este alta. În interstiţiul dintre ele e loc pentru judecată şi chiar pentru prejudecată.

Ce constată autenticul spectator? Imprevizibilul din jocul artistei. Ce nu ştie criticul? Ce semnificaţie are acest imprevizibil. Oarecare familiarizare cu problemele filosofiei i-ar fi arătat însă că imprevizibilul conţine modul esenţial al concretului. Dacă ar fi avut în minte pe acel prinţ al filosofiei concretului care este Bergson, atunci ar fi ştiut că în cazul citat de el, acest imprevizibil era caracteristic şi actelor vitale, că era pur şi simplu spontaneitatea vieţii însăşi, în ceea ce are ea specific. Spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirii autentice. Darul cel mare al Mariei Botta este una dintre însuşirile constitutive ale teatrului: spontaneitatea. Nu poate fi socotit un moment de artă în teatru, un joc lipsit de sensibilitate, de sinceritate, de trăire autentică. Cel puţin din punctul de vedere al regiei pe care cel ce scrie aceste rînduri şi-a propus s-o promoveze: Regia concretă, structurală, substanţială, ca opusă regiei imitative, automatizante, estetizante.

Victimă a prejudecăţilor curente, criticul nu şi-a putut da seama de semnificaţia profundă a spontaneităţii în teatru şi deşi a simţit ca spectator puternica impresie pe care o produce imprevizibilitatea pe scenă, el nu s-a gîndit să o promoveze într-un act de judecată. O anecdotă ne va ajuta să ne precizăm gîndirea în acest joc al semnificaţiilor. Un trecător pe cheiurile Senei... prin ceaţă, este întrebat brusc cît e ceasul. Omul speriat se uită în dreapta, în stînga dar, mai suspect încă, nu vede pe nimeni. Vrea să-şi continue drumul, şi e din nou întrebat cît e ceasul. Se uită

în toate părțile, dar nici urmă de nimeni în jurul lui decît o cotigă cu un cal. Întrebarea se repetă a treia oară și omul constată stupefiat, încremenit că tocmai calul punea această întrebare. Nevenindu-i să creadă, întrebă năucit: „D-ta vorbești?" și capătă răspunsul net: „Da, eu, de ce te miri? Păi eu sunt Star, cîștigătorul Derbyului din 1928...". Tocmai atunci iese din cîrciumă stăpînul calului, căruia omul i se adresează răsturnat de miracol: „Domnule, d-ta ai un cal fenomenal...". Iar omul răspunde buimac... „Fenomenal?"... și pufnește în rîs. „Ce? ți-a plasat și d-tale baliverna cu Derbyul din 1928? Se laudă cu nerușinare."

Senin, individul acceptă ca normal, și fără semnificație deosebită, faptul că bătrînul cal vorbea. Era scandalizat doar că acest cal, vorbind, profita de ocazie ca să se laude. Semnificațiile se încurcau în mintea lui.

Extrem de interesantă este proba inversă a celor de mai sus. Criticul nostru afirmă că această calitate — imprevizibilitatea — a văzut-o rar chiar la actorii cei mai mari. Pot să fie însă mari niște actori cărora le lipsește însușirea fundamentală a artei actorului, spontaneitatea? Fără îndoială că nu. De ce afirmă atunci acest lucru criticul nostru? Pentru că e victima judecăților găsite gata în circulație, fiindcă nu are încredere în intuiția sa, altfel excelentă. Pentru el e plin teatrul de actori mari. A găsit o reputație făcută cum se fac reputațiile în teatrul românesc (entuziasm naiv, confuzie de valori, reclamă etc.) și el o acceptă cu servilitate intelectuală. O acceptă și o trece mai departe și altor victime primitoare ale prejudecăților în artă.

Criza incontestabilă prin care trece teatrul românesc e datorită în primul rînd prejudecăților curente în critica dramatică.

Lumea, anul I, nr. 2,
30 septembrie 1945.

Cascada prejudecăților

...HAI SĂ DISCUTĂM

O foaie de teatru publică următoarele *prejudecăți*

După ce aduce elogii excelentei actrițe Maria Botta, d. C. P. trece la un fel de teoretizare a... spontaneității și a imprevizibilului în teatru.

„Spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirii autentice" susține autorul lui *Mitică Popescu*. Și în calitate de neovitalist sau de bergsonian discipol al filosofiei concretului, domnia sa nu se sfiește să înalțe pe primul plan al creației artistice un inconștient valabil poate ca atare în poezia lirică, dar simplu material amorf în arta rațională și savantă a interpretării [a].

Desigur, nimeni nu se gîndește să recomande stilul didactic de joc, stil în care tehnicitatea se lasă în mod evident surprinsă. Dar citind articolul de fond al directorului dumisale d. G. Călinescu, articol apărut în același număr al *Lumii*, d. C. P. ar fi putut trage concluzii mai valabile despre artă și necesara prezență a spiritului critic decît scolastica și simplista clasificare în materie de regie teatrală pe care o propune: de o parte regia concretă, structurală, substanțială, de alta regia imitativă, automatizantă, estetizantă. [b]

În realitate nu există artă spontană. Termenii sunt antinomici. [c] Francezii au o expresie foarte colorată pentru a condamna evidența confecției în realitatea culinară sau artistică. Ei spun despre un poem, despre un rol sau despre o maioneză că au sau nu au... gustul untdelemnului. „Ça sens ou ça ne sens pas l'huile." [d]

Cît privește raritatea artiștilor spontani în viața noastră de teatru, credem că d. C. P. se înșeală fundamental. Scena noastră este plină de gîște spontane și de curcani intuitivi. Mai rare sunt elementele capabile de o meditație intelectuală sau sufletească. [e]

Mai rare sunt personalitățile susceptibile de a interpreta un mare rol dincolo de efluviile carnale, de indicațiile stricte ale regizorului sau de manifestările unui instinct din întîmplare greșit sau exact.

Teatrul nu este din fericire o loterie, după cum nu este un teren teribil de manifestare al unui instinctualism demodat ca „tranșa de viață".

Sinceritatea absolută nu există în teatru, iar „trăirismul autentic" nu are valoare decît în măsura în care include reflexia și controlul.

Deci spontaneitatea este una dintre însușirile constitutive ale teatrului, cu singura condiție de a fi... perfect simulată... [f]

D. Camil Petrescu introduce o nouă prejudecată în „cascada celor vechi". [183]

Nu ne mai surprinde de multă vreme tonul pe care îl folosesc față de noi unele publicații care se pretind specializate în... teatru. Ani de zile nici nu ne-am gîndit că este cazul să punem mîna pe condei ca să răspundem. Am fost acoperit astfel de munți de polemici de tot soiul. Nici azi nu urmărim decît să explicităm o tehnică a discuției în cadrul articolelor pe care le-am început la această rubrică. Dăm deci o serie de note răspuns numerotate ca o referință la punctele corespunzătoare marcate în articolul alăturat.

a) Din capul locului trebuie să excludem reaua-credință. Dovadă că redactorul anonim are imprudența să ne citeze pe cînd se știe că de obicei reaua-credință e mai iscusită. Se pare mai

curînd că acest redactor nu știe ce înseamnă „liminar“ (de la latinescul *limen* = prag) și neștiind ce înseamnă liminar nu se sfiește să scrie senin despre noi următoarele: ...„d-sa nu se sfiește să înalțe PE PRIMUL PLAN (controlați sublinierea alături) al creației artistice un inconștient valabil, etc.“ A spune că pentru a fi redactor teatral cunoașterea alfabetului este o condiție liminară, nu înseamnă însă că această cunoaștere a alfabetului este o condiție de prim plan pentru a deveni redactor pe la diverse gazete literare, președintele criticilor dramatici și fost d-tor al Teatrului Național[184]. În formularea „regie concretă, structurală, substanțială“, spontaneitatea intră numai ca parte din concret, el însuși în pragul scării, altfel categoric ascendentă.

b) A proclama „scolastică“ (?) și „simplistă“ o concepție a regiei dramatice care implică în ordine ascendentă noțiunile de concret, structură și substanță, adică noțiunile cele mai complexe ale filosofiei moderne, este a simula deșteptăciunea, este a-ți da aerul că asemenea „chestii“ le ai în buzunar. Dealtfel, termenul de „substanță“, în accepțiunea la care se referă formularea: „regie cocretă, structurală, substanțială“, are un conțiut deocamdată inedit, dar deșteptul culiselor nu se jenează de asemenea inadvertențe, cînd e vorba să simuleze că înțelege.

c) Formulare grosolană, deoarece „în realitate“ așa pur și simplu „arta“ — nu există, fiind un termen categorial. Există în schimb „creație artistică“, iar aceasta nu poate fi decît spontană, dacă este creație autentică... (condiție liminară, bineînțeles).

d) Redactorul anonim nu a priceput nici dictonul francez pe care îl citează în favoarea sa în mod stupefiant, declarînd candid și senin că francezii condamnă artificiul, confecția, tocmai cînd el, deșteptul de la București, propune în locul spontaneității arta savantă (?), confecția, artificiul, simularea, în teatru. Sau nu mai știe ce propune.

e) Afirmație ridiculă care confirmă că redactorul anonim, cu veleități de cunoaștere a teatrului, nu are limpede nici conceptul de spontaneitate, nici pe cel de intuiție, pe care le confundă cu inconștientul și nu mai știm cu ce... „Gîștele spontane“ și „curcanii intuitivi“ în teatrul românesc sunt tot gîște și curcani de imitație. Actul de intuiție este, în formele superioare, specific geniilor creatoare.

Inenarabil ni se pare însă că aflăm și ce opune redactorul anonim „simplismului“, „regiei concrete, structurale, substanțiale“... Așa că putem să răsuflăm ușurați și să aplaudăm pe redactorii deștepți. Iată că între „arta rațională“ (?) și „savantă“ de mai sus și „spirit critic și control“ (?) de mai jos, ne mai oferă și „meditația intelectuală“ (?) SAU „sufletească“ (??). Jalnic de oare-

care acest bagaj intelectual pentru ifosele cu care se critică în domeniul filosofiei (să zicem, încă).

f) Chiar cu puncte de suspensie „spontaneitate... simulată" nu merge mai mult decît cerc-pătrat (adică la confinele pretinsului concret hegelian). În realitate, două lucruri nu se pot simula : spontaneitatea și inteligența, fiindcă amîndouă sunt modalități transcendentale ale libertății... Pe scenă aceste două moduri pot fi desigur obiecte de imitație, dar așa de grosolan că nu pot păcăli decît pe cei de la periferia intelectuală. Aci „arta savantă" nu merge. Ești sau nu ești inteligent, în act. Scriam acum douăzeci și unu de ani într-o gazetă de teatru că un actor prost poate imita orice, numai inteligența nu. Azi aș putea adăuga că un redactor prost poate simula orice, numai inteligența nu. Articolul redactorului anonim (care se trudește să simuleze inteligența într-un articol în care susține că spontaneitatea trebuie să fie simulată) este și el încă o dovadă că într-adevăr inteligența nu poate fi simulată decît sub forma națională a deșteptăciunii cu ifose, pentru cetitori la fel de deștepți.

P.S. În fond se vede limpede, din cele de mai sus, că redactorul anonim apără îndîrjit cea mai veche concepție formulată cu privire la jocul actorilor, aceea a lui Riccoboni (1677—1753), răspîndită și de Diderot în *Le paradoxe du comédien*, care preconizează artificiul, confecția și simularea sentimentelor în jocul interpreților. Acestei teze i se opunea aceea a lui Sainte-Albine (1690—1778) care pretinde actorului sinceritatea sentimentului pe scenă. Ambele au fost încă de acum două sute de ani depășite de Lessing, care dealtfel și tradusese lucrările respective în limba germană. Azi, cînd Lessing însuși e depășit de mult, ele nu mai apar decît pe la conservatoarele de provincie și sub pana unor critici teatrali improvizați, așa cum mai apar încă rochiile „cloche" la elegantele de la Slobozia. Cetitorul care se interesează mai de aproape de problematica teatrului poate găsi în lucrarea noastră *Modalitatea estetică a teatrului*, prezentată ca teză de doctorat în filosofie în 1935 și apărută în *Editura Fundațiilor regale*, o expunere critică a tuturor concepțiilor temeinice formulate în teatru, de la început pînă la Georg von Meiningen, Antoine, Brahm, Stanislavski, Gordon Craig, teatrul expresionist, Meyerhold etc. Un lung capitol (p. 78—88) arată anume sensul și limitele imitației în artă. Președintele criticilor dramatici români poate obține gratuit această lucrare, cerînd-o d-rei secretare a editurii, cu mențiunea acestui post-scriptum. Ceilalți critici dramatici români o pot obține și ei, în aceleași condiții, cu o reducere de 30%.

Pentru că trebuie să plătim într-un fel sau altul blestemul de a scrie într-o țară care ne impune critici de soiul acestui re-

dactor anonim, care condamnă spontaneitatea, opunîndu-i „antinomic", vorba lui, „reflexia" și „meditația", fără să știe, nenorocitul, că spontaneitatea este inerentă, necesară și specifică reflexiei și meditației.

Nu i-a spus-o nici unchiul domniei sale, nici dascălul la școală, nici plăcintarul din colț, de la care a învățat să fie deștept și să discute filosofie ca să devie director general al teatrelor.

Lumea, anul I, nr. 4,
14 octombrie 1945.

Cascada prejudecăților

...CRIZA TEATRULUI BUCUREȘTEAN (I)

Șase, șapte gazete s-au ocupat săptămîna trecută de... criza teatrului românesc, adică așa cum am spus mai sus a teatrului bucureștean... Se pare deci că într-adevăr suntem în criză sau în orice caz se pare că multă lume este pe cale să descopere cu uimire că scena românească trece de cîtăva vreme printr-o grea încercare... Ba unul dintre critici precizează chiar, cu dulce candoare, că această criză datează mai ales de două luni, de cînd... și-a întrerupt domnia sa activitatea de cenzor, (teribilă pînă atunci). Zice anume, că era ceva și mai înainte, dar că acum e rău, e mult mai rău... e chiar foarte rău... și că de aceea s-a hotărît să îndrepte iar lucrurile așa cum face cu onestitate de vreo 11 ani.

Despre povîrnișul pe care a pornit teatrul românesc noi am scris din vreme, cînd erau posibilități de priponire și chiar de ieșire deasupra. Ceea ce vedem astăzi cu toți nu constituie primul termen al crizei, ci soluția ei tragică... Într-un articol din 1943 [185] arătam că încă de pe atunci, citînd pe larg, alte avertismente, că erau semne că teatrul românesc intră în descompunere, pentru că toți centrii lui vitali sunt bolnavi... Arătam chiar și în ce constă anume structural acest marasm, exprimîndu-ne îndoiala că fără o sforțare hotărîtă și plină de curaj ar mai fi îndreptare...

Îndreptare... Iată un cuvînt grav care m-a dus pe urmele unei alte prejudecăți solide ca un țesut de broască țestoasă... A fost destul să mă întreb dacă are cineva cu adevărat interes ca să se îndrepte lucrurile, pentru ca să înțeleg zădărnicia oricărui avertisment și a oricărei propuneri concrete...

Și pentru că la această rubrică ne-am propus și o anume tehnică a discuției, să încercăm și aci o mică aplicare... a ei.

Cine ar putea avea interes deci ca în teatrul românesc să domnească ordinea, ca să biruie meritul, ca operele de valoare să fie în mod loial sprijinite, ca în posturile de răspundere să fie numai cei chemați ?

De răspunsul cinstit gîndit, la această întrebare, depinde salvarea scenei românești.

Mi-ar părea rău ca scepticismul inițial al acestui articol să anticipeze o concluzie, pe care aș dori-o sincer obiectivă... Rog, de aceea, pe cetitori să facă abstracție de introducerea mea și, în interesul adevărului și al cauzei în discuție, să caute să se lase călăuziți numai de propria lor judecată.

Descompunînd întrebarea globală în termenii ei, iată care ar fi noile întrebări :

a) Are interes sincer publicul actual de teatru să se îndrepte lucrurile ?

b) Are interes sincer actuala presă teatrală să se îndrepte lucrurile ?

c) Au interes sincer actualele vedete de teatru să se îndrepte lucrurile ?

d) Au interes sincer actualii directori de teatru să se îndrepte lucrurile ?

e) Au interes sincer actualii autori dramatici să se îndrepte lucrurile ?

f) Cîți dintre cei care se vaită actualmente că e criză, au interes cu adevărat să nu mai fie criză ?

În măsura în care cetitorul va gîndi mai adecvat și mai cinstit nu numai la fiecare dintre categoriile de mai sus în parte, dar pe cît se poate și printr-o referință aproape individuală în sînul fiecărei grupe, cel puțin în zona cunoștințelor sale, cresc șansele unei soluții adevărate... Întrebarea subsidiară : „Ce-ar deveni X ori Y ori Z, în cazul cînd s-ar îndrepta lucrurile ?“ va contribui și ea la găsirea drumului adevărat.

Am fi bucuroși dacă preastimații cetitori ne-ar comunica și nouă rezultatul reflexiilor lor, indicînd numele celor pe care îi gîndesc nesolidari cu această criză... și pe cari noi dealtfel îi dorim cît mai numeroși.

Numai așa vom ști dacă nu a fost o prejudecată și ideea asta omniprezentă că e bine să se îndrepte lucrurile în teatrul românesc.

Minunat ar fi să descoperim că nu toată lumea are interes ca lucrurile să rămîie așa cum sunt acum... că sunt și excepții sincer dornice de mai bine. Căci atunci s-ar putea găsi și mijloacele de îndreptare.

Lumea, anul I, nr. 5,
21 octombrie 1945.

...CRIZA TEATRULUI BUCUREŞTEAN (II)

Îmi arătam, în numărul trecut al revistei, bănuiala că toată alarma provocată în ultimul timp de către cercurile actuale de teatru în jurul temei „criza teatrului romănesc" nu e sinceră. Nu tăgăduim fireşte, criza însăşi, dimpotrivă o constatăm pentru a nu ştiu cîta oară. Suspectam numai sinceritatea acestor cercuri actuale ale teatrului în dorinţa lor ca lucrurile să se îndrepte, fiindcă avem impresia că aceste cercuri au tocmai interesul să întreţină criza. Ceream deci o mai aproape cercetare a cazului, pentru că numai un bun diagnostic poate oferi şanse de ameliorare. Această propunere de cercetare mai apropiată ne-a dus la o serie de întrebări subsidiare, care singure ne pot da cheia situaţiei. Iată întîia (dacă vă mai amintiţi) dintre aceste întrebări :

Are interes publicul actual de teatru de la noi ca să se îndrepte lucrurile ?

S-ar părea că răspunsul nu poate fi decît afirmativ, dar nu e aci decît o prejudecată, adică o judecată de împrumut, gata făcută a unei minţi leneşe, care fuge de obiect.

Să aplicăm mai bine şi aci, căci aci e valabilă propunerea carteziană de a desface obiectul cercetării în cît mai multe părţi :

a) Ce se înţelege mai întîi prin criză ?

b) Ce trebuie să se înţeleagă cu adevărat prin criză ?

Pentru cercurile teatrale de azi, „criza" vrea să spună numai un singur lucru : publicul nu mai vine la teatrele comerciale şi nu mai citeşte cu sfinţenie presa de teatru. E vorba deci numai de o criză pecuniară. Care e sensul adevărat al unei „crize" ? Acela că ea reprezintă o „falsă poziţie". Tot ceea ce nu merge conform unei ordini structurale e în criză. De pildă, un individ care se încăpăţînează să meargă ore întregi cu creştetul capului pe trotuar şi cu picioarele în aer e în criză. La început e un joc amuzant, dar mai tîrziu capul începe să sufere, iar picioarele să se agite. Dacă perversiunea e împinsă la extrem şi pacientul uită cu totul de rostul respectiv al capului şi al picioarelor se poate spune că nu mai e leac.

Acum să vedem ce este „publicul de teatru" de la noi. Este oare un adevărat public, cinstit sufleteşte, prob intelectual, capabil să înţeleagă ceea ce este spontan, structural şi substanţial ? Putem spune că în marea lui majoritate (să însemnăm asta cu T-1) acest „public" nu mai are nimic a face cu adevăratul public de teatru, acela cu inima deschisă, cu simţurile sănătoase, capabil de acte de intuiţie pe toată scara artei.

Este un public pervertit, de „mici intelectuali", îmbîcsit de prejudecăți „artistice", păcălit de industriași abili, meșteri în „confecțiune", victima celor interesați, dar fericit cînd sub masca artei își satisface liber, în săli comune, nevoile biologice. Este un public format de Șeicaru și școala lui, să zicem intelectuală ; aici acest Șeicaru cu ziarele și colaboratorii lui a fost timp de peste douăzeci de ani mentorul și dictatorul publicului de teatru românesc. A scris el personal cronică și a dus campanii cu iz pamfletăresc, dar mai ales a dirijat gustul acestui public de teatru prin echipa lui : Ionel Dumitrescu, Romulus Dianu, Toma Vlădescu, N. Carandino, Ilie Păunescu, Neagu Rădulescu etc. Voința acestora a torturat teatrul românesc, au izbutit să-i impuie gustul lor, cel mai prost gust pe care l-a cunoscut teatrul acesta. A existat astfel și există (căci răul a pătruns adînc) un „stil Șeicaru" caracterizat prin escrocherie agresivă, cinic teatrală și pretenții intelectuale ritoase.

Ce cere de la teatru acest public românesc de „mici intelectuali", pervertit în cei douăzeci de ani de gust periferic ? Totdeauna (T-1) același lucru, dar sub diferite etichete. De aceea furnizorii lui atitrați îi confecționează totul fără ca măcar să-i mai ia măsura, după rețeta știută. Ei nu trebuie să uite însă nici o clipă deosebirea dintre **publicul „mic burghez"** și publicul „mic intelectual".

Bazele rețetei sunt gusturile mic burgheze :

a) femei mai mult sau mai puțin frumoase ; goale ;

b) lux și montare fastuoasă (toaletele costă 30 milioane lei etc.) ;

c) scena de călătorii cosmopolite la domiciliu ;

d) text ușor, deștept și batjocoritor pentru unele categorii pentru ca astfel mic burghezul să aibă sentimentul superiorității sale ;

e) romanțe („suferința" și „minte-mă și spune-mi vorbe dulci de amor") ;

f) un vîrf de cuțit de idealism conformist (cu vorbe mari și drapele).

Același material este cu aviditate căutat și de „micul intelectual", cu importanta deosebire că nu trebuie uitate pretențiile lui de intelectualitate. Micul intelectual ține ca toate cele de mai sus să-i fie prezentate într-un înveliș bălțat de mare prestigiu cultural. Dacă i se dă o revistă trivială, pe care acest public o gustă cu deliciu, trebuie să i se împace scrupulele „artistice" explicîndu-i-se că și Aristofan a scris reviste. Dacă i se dă o melodramă, trebuie să fie semnată O'Neill și micul intelectual scrupulos vrea să fie asigurat și că ea se joacă triumfal în străinătate, însă dacă i se dă O'Neill trebuie să i se spună că i se dă Sofocle. Atunci micul intelectual e cuprins de un adevă-

rat delir artistic şi fărîmă teatrul de entuziasm. Dacă-i dai chiar Sofocle, nu-i place însă, căci n-are melodramă şi deci nu satisface nevoia lui biologică... Totuşi pretenţiile de intelectualitate rămîn ritoase... El vrea pe Shakespeare, pe Molière, pe Ibsen, pe B. Shaw. Ce e de făcut ? Nimic mai simplu... Operele respective sunt transformate în melodrame sau reviste după împrejurări, sunt montate fastuos şi prezentate cu mare tărăboi, păstrîndu-se cu sfinţenie doar eticheta. Avem astfel pe Shakespeare cu balet şi pe B. Shaw prezentat ca autor de melodrame. Mai mult decît atît, dealtfel, nici nu poate realiza teatrul românesc de azi (T-1).

Iată psihologia acestui public pervertit timp de douăzeci de ani de către cei interesaţi să-l exploateze. Este drept că acest public nici n-a pretins decît să fie păcălit... „Minte-mă şi spune-mi vorbe dulci de amor şi de artă" cerşea acest public care prefera să simuleze intelectualitatea nevrînd să facă sforţarea să priceapă cinstit. Are interes sincer acest public actual să se schimbe ceva în teatrul românesc ? Să i se prezinte opere oneste, fără foc bengal, opere care uneori sunt plictisitoare pentru că pretind atenţie şi gîndire personală ? NU.

P.S. — Un domn foarte fudul, care se pare că este într-adevăr preşedintele criticilor dramatici români, deşi e greu de crezut, ne invită într-o foaie de teatru la o discuţie despre... fenomenologie. Despre fenomenologie, pur şi simplu şi încă într-o foaie de teatru. Este aceeaşi persoană care confunda „liminarul" cu „de primul plan" şi credea că spontaneitatea şi intuiţia sunt ceva de ruşine ca... inconştientul şi instictul. Nimic nu mai miră la micii intelectuali români... Totuşi dacă vom dispune cîndva de mai mult spaţiu, vom arăta ce îşi închipuie acest domn fudul că este fenomenologia.

Lumea, anul I, nr. 6,
28 octombrie 1945.

Cascada prejudecăţilor

CRIZA TEATRULUI BUCUREŞTEAN (III)

Credeam că fiecare din articolele acestei rubrici va putea examina pe rînd cîte una dintre întrebările subsidiare pe care ni le-am pus ca să aducem puţină lumină în problema crizei de care se face atîta caz, şi pe drept cuvînt, în discuţiile despre tea-

trul românesc. Uitasem însă de zădărnicia scrisului, de acea imposibilitate dură de a izbuti să convingi publicul românesc şi fără aceasta nu se poate ajunge la nimic. Publicul cetitor este instanţa decisivă în tot ceea ce priveşte întreg domeniul pragmaticului social. Este aci un postulat al istoriei contemporane... Toate revoluţiile se fac, de la născocirea tiparului, prin acţiunea publicului cetitor. Un loc comun obositor este afirmaţia repetată că presa este a nu ştiu cîta putere în stat. Înfrîngerea dictaturilor arată că e aci o realitate hotărîtoare ca o lovitură de ciocan de o mie de tone, de va fi existînd forţă materială tot atît de tare cît presiunea morală. Toate îndreptările vin prin opinia publică, ea este arbitrul, ea decide în ultimă instanţă. Fireşte că rolul acestei opinii publice este nul în ceea ce priveşte cercetarea ştiinţifică şi producerea operei de artă. Cele două miliarde de oameni care trăiesc azi sunt absolut neputincioşi în aceste zone, unde verdictul aparţine posterităţii şi anume celui mai pur miez al acestei posterităţi. Un autor n-are nici un interes moral să cîştige judecata contemporanilor şi, personal, nici nu mă gîndesc de pildă să public aci *Doctrina Substanţei* sau să las să se joace *Danton*... N-am cel mai mic interes să fac acest lucru şi nu sunt nicidecum curios să aflu ce cred contemporanii mei despre aceste lucrări. Cît am dat publicităţii este destul pentru o carieră literară şi de mai multă reputaţie la Bucureşti nu am nevoie... Sunt morţi cea mai mare parte dintre criticii care au „înjurat" *Mioara* în 1926 şi totuşi această piesă a fost aplaudată în 1943... Cîţi dintre cei care au dus campanii acum trei ani vor mai fi în viaţă, cînd toate tîlcurile ei vor fi, în sfîrşit, înţelese ?

Dar nu toate problemele sunt sub specia eternităţii... Unui artist adevărat nu-i poate fi indiferent socialul din care opera sa îşi trage seva... Indiferent faţă de opinia critică în ceea ce priveşte opera sa, el trebuie să participe la toate frămîntările actuale şi trebuie să încerce toate valenţele ameliorării. Sub latura etică şi pragmatică, măcar în ceea ce priveşte politica restrîns culturală, el are îndatoriri cărora nu li se poate sustrage. Dar tocmai aci este domeniul de eficienţă al opiniei publice... Eficienţă ?

Poate în alte părţi ale continentului, căci la noi opinia publică este nu numai amorfă, ci în bună parte şi grav pervertită. Şi asta este încă mai grav, grav de tot. Există atîta perspectivă de îndreptare, în tot ceea ce priveşte viaţa socială şi deci şi cea culturală, cîtă capacitate de reacţiune este la opinia publică. Şi acum, coborînd de sus de pe munte, jos la şoseaua teatrală, constatarea noastră rămîne integral valabilă. Opinia publică este aceea care decide în ultimă instanţă în problemele spectacolului. Aci nu există decît prezent. Opera literară, piesa de teatru, tabloul, monumentul şi partitura vor fi judecate mai temeinic de posteri-

tate. Spectacolul însă este artă actuală cu deosebire. Publicul românesc de teatru are spectacolele pe care le merită. Dacă spectacolele sunt mediocre, este fiindcă acest public este mediocru. Dacă acest public „mic intelectual" este pervertit şi păcălit, este fiindcă îi place să fie pervertit şi păcălit de şcoala lui Şeicaru ...„Minte-mă şi spune-mi vorbe dulci de amor şi de artă". Pînă nu va dispare acest public şeicăresc care-şi are autorii lui, criticii lui de teatru, actorii lui şi „cetăţenii lui indignaţi" tot restul e pălăvrăgeală, căci îndreptare nu poate fi. Aci e răul, aci e putreziciunea.

Dealtfel, dacă nu aci este cauza crizei, nici nu e cu putinţă să fie într-altă parte. Mai rămîne evident să ni se opună soluţia cealaltă : Să se tăgăduiască existenţa crizei însăşi. Aşa cum se face de zeci de ani încoace. Numai că a avea o asemenea îndrăzneală înseamnă a tăgădui realitatea. Şi a tăgădui realitatea e copilăresc (dar asta e drept că nu supără pe nimeni) şi inutil.

Că va fi un teatru românesc adevărat mîine este probabil. Dar cu condiţia ca acest teatru să iasă din criză. Să izbutească să se smulgă din falsa poziţie în care se găseşte. Cu capul pe trotuar şi picioarele în aer nu se poate merge multă vreme. Încep convulsiunile.

Publicul românesc va avea un teatru bun numai cînd nu va mai tolera minciuna în critica spectacolelor. Minciuna este singurul păcat mortal. Poţi să glumeşti cu pumnalul, cu otrava, cu mitraliera, dar nu poţi glumi cu minciuna.

P.S. — Anumite dezvoltări polemice, în legătură cu articolele publicate aci, necesitînd un spaţiu mai întins decît cel pe care-l îngăduie această rubrică, cititorii le pot găsi într-un articol care va apare luni în *Fapta* [186].

Lumea, anul I, nr. 7,
4 noiembrie 1945.

...CRIZA INTELECTUALĂ

Îmi propusesem să expun în paginile săptămînalului *Lumea* cîteva păreri despre actuala stare a teatrului românesc, obiective şi fără nici o referinţă personală. M-am pomenit din senin apostrofat de un arogant cenzor al criticii şi vieţii noastre teatrale, care, cercetat mai de aproape, s-a dovedit a fi preşedintele criticilor dramatici români, funcţie onorifică şi grav reprezentativă, mai ales că omul a fost vreo două luni şi director general al teatrelor, de asemeni director al Teatrului Naţional, unde a izbutit

să lase succesorului o situaţie catastrofală, după cum acesta a arătat în numeroase rînduri.

Dintr-o probitate intelectuală, de la care nu ne-am abătut şi nu ne vom abate niciodată, am reprodus în *Lumea* articolul insolent în întregime ca să se vadă că nu-i atribuim cumva opinii de la noi, numai ca să ne vie mai uşor să le combatem (cum face acest gazetar teatral, sistematic cu alţii), dar mai ales şi ca să se vadă pînă unde merge insolenţa unui om care n-are nici cultura, nici cariera celui căruia vrea să i se impună drept cenzor în mod atît de imprudent. A împins apoi imprudenţa pînă la temeritate oarbă, furnizîndu-ne un nou răspuns (pe acesta îl dăm mai jos).

Spre deosebire de mulţi alţii, noi socotim tehnica dialectică a polemicii uneori superioară în avantajii tehnicii simplu expozitive, şi e aci încă un motiv pentru care, dorind să facem un examen al crizei intelectualităţii româneşti, într-o anume zonă a ei, şi analizînd un caz reprezentativ, am socotit că este necesar să depăşim cadrul mai strîmt al rubricii din *Lumea* rugînd pe vechiul nostru prieten să ne dea ospitalitate în *Fapta*. Numele însuşi al insului, supus analizei noastre, nu are nici o importanţă, de aceea nici nu-l dăm. Nu el este interesant, ci cazul lui. Este aci doar o operaţie de ecarisaj intelectual în general. Urmează acum articolul nostru, aşa cum a fost scris înainte de a şti chiar unde va fi să apară.

C. P.

O foaie de teatru publică în frunte următorul articol, care ar fi să fie un fel de răspuns la articolul meu... *hai să discutăm* dintr-un număr precedent al *Lumii* [187]. Rog pe domnul paginator să dea cît mai mult din acest articol, în orice caz măcar cît e tipărit cu litere de-o şchioapă, fiindcă merită să fie trecut într-o antologie a simulării inteligenţei... a imposturii în cinste, a pretenţiilor găunoase de autoritate.

„Sub titlul de mai sus d. Camil Petrescu publică în săptămînalul *Lumea* un mediocru exerciţiu în marginea unei note anonime apărute în coloanele *Bis*-ului.

Nota ne aparţine. N-am socotit util să o iscălim întîi fiindcă nu ni s-a părut de importanţă şi în al doilea rînd fiindcă nu reclamă datorită ţinutei ei obiective o semnătură legată în speţă de oarecari precedente polemice. Este cazul astăzi să facem faţă.

D. Camil Petrescu utilizează pentru a ne combate reaua-credinţă şi petiţiunea de principii — arme eterne ale falsului polemist. Felul bunăoară în care domnia-sa deduce că nu cunoaştem sensul cuvîntului

„liminar“ (!!!) din cuprinsul textului următor este de-a dreptul ridicol şi pueril.

„Spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirii autentice“ susţine autorul lui *Mitică Popescu*. Şi în calitate de neovitalist sau de bergsonian discipol al filosofiei concretului domnia-sa nu se sfieşte să înalţe, pe *primul plan* al *creaţiei artistice*, un inconştient valabil poate ca atare în poezia lirică, dar simplu material amorf în arta raţională şi savantă a interpretării.

Cerem iertare pentru faptul că ne autocităm. Ne-am mulţumit de astă dată să subliniem suplimentar două pasagii pe care editorul nostru — inteligent — le-a priceput şi fără schimbare de literă tipografică.

D. Camil Petrescu însă procedează sistematic la turburarea discuţiei şi la deplasarea ei prin introducerea arbitrară a unui vocabular — după domnia-sa — „fenomenologic“ într-o controversă care priveşte exclusiv teoria şi critica dramatică. Am putea foarte lesne replica onorabilului „Mitică“ nu numai simplismul clasificării dumisale în materie de regie teatrală, dar mai ales aberaţia juxtapunerii termenilor de regie „concretă, structurală, substanţială“, termeni care în fenomenologie nu pot sta alături. Se ştie că în această concepţie filosofică acela ce este concret nu poate fi structural şi esenţial (sau substanţial cum greşit denumeşte d. C. P.) în acelaşi timp.

Fostul director al Teatrului Naţional se grăbeşte însă să adauge că termenul de „substanţă“ are un conţinut deocamdată „inedit“. În aşteptarea întoarcerii cu primul avion a manuscrisului trimis spre păstrare la Vatican şi admiţînd că, deopotrivă vinurilor proaste, cuprinsul lui filosofic nu s-a oţeţit, onorabilul colaborator al *Lumii* ar face bine să ne permită să navigăm în voie pe apele clare ale logicii. Revelaţia rămîne valabilă doar pentru fanatici şi pentru găinari.

La rigoare copil zglobiu al metafizicii şi diletant grăbit să se joace de-a polemica şi să cîştige iute, d. Camil Petrescu sare de pe o poziţie pe alta, uneori pe metereze evident nefenomenologice susţinînd că nu există în realitate artă ci doar creaţie artistică. Estetica fenomenologică a orientat însă disciplina spre OBIECT afirmînd semnificaţia autonomă a operei de artă, despărţind-o de creaţia artistică, al cărei interes este în primul rînd psihologic. Se ştie că domeniul propriu-zis al esteticii fenomenologice este structura obiectivă şi statică a operei de artă. D. Camil Petrescu ar fi putut afla în Geiger aceste interesante lucruri şi odată aflate le-ar fi putut întrebuinţa cinstit. A lua termeni tipici dintr-o discuţie teatrală ca de exemplu „spontaneitate“ şi „reflexe“ şi a nu-i socoti antinomici fiindcă în psihologie deosebirea lor este mai puţin marcată înseamnă a deplasa cu rea-credinţă (sau cu insuficienţă cerebrală) termenii unei discuţii aşa cum un prost jucător de şah, simţind că nu poate cîştiga partida, aruncă vina asupra pieselor pentru faptul că sunt de lemn şi nu de sidef sau viceversa“.

(Articolul mai continuă și cu literă mică încă pe lungi coloane, dar spațiul ne împiedică să-l reproducem tot).

După cum se vede din articolul reprodus mai sus, președintele criticilor dramatici români se oferă să discute adică, pe linia temperamentului său, să dea cu „autoritate" găunoasă lecții de... fenomenologie. A discuta însă Fenomenologia într-o foaie de teatru ni se pare o nechibzuință, explicabilă numai prin ignoranța celui ce o angajează... Personal am evitat totdeauna, cu cea mai mare grijă, să depășesc un stil modest cu pretenții tehnice, în revistele care nu sunt de specialitate, fiindcă e bine să se păstreze o măsură și e bine să se știe că fenomenologia este absolut inaccesibilă în articole de cîteva pagini... Propriu-zis este inaccesibilă chiar și în tomuri mari de specialitate... Numai un șmecher inconștient își poate închipui că are în buzunar și filosofie husserliană, după cum pretinde șiret că are în buzunar filosofia concretului, a structurei, a substanței... Putem spune cititorilor noștri că Husserl, considerat de unii drept cel mai mare filosof de la Kant încoace, este și cel mai dificil de cetit dintre toți filosofii cîți a cunoscut pînă azi cultura universală... Pe lîngă el, Kant este un autor curent, abia în Hegel dacă se mai întîlnesc dificultăți asemănătoare celor masive din fenomenologie... Dealtfel, de patruzeci de ani de cînd se discută mai mult această mare revoluție în filosofie, ea, deși de prestigiu mondial, nu a depășit încă stadiul cercurilor de specialitate, amintind în acest sens cariera pe care a făcut-o Teoria Relativității (opera altui evreu de geniu, care și el a trebuit să părăsească Germania hitleristă). Nu cred că nu s-au făcut numeroase încercări de a se apropia de miezul acestei filosofii de către mai toate universitățile și publicațiile de specialitate din lume... Dificultățile înțelegerii sunt însă atît de uriașe, încît nu s-au constatat decît înfrîngeri. Husserl însuși, din tot ceea ce s-a publicat despre filosofia lui, pînă în 1933 nu a recunoscut ca valabil decît lungul studiu al lui E. Fink, *Die phenomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwaertige Kritik* (Kanstudien, Band XXXVIII, 3/4 1933, p. 319—383). Toate acestea nu au împiedicat însă pe fudulul critic dramatic român să se proclame peste noapte fenomenolog, ba încă să se ofere să dea lecții și la alții, cu ifose de țap savant. E însă exclus ca în două săptămîni să fi cetit el însuși cele două mii de pagini compacte și quasi indescifrabile ale lui Husserl, dimpotrivă este infinit probabil că, gazetar teatral șmecher, a preferat surse mai facile... De ce a făcut-o, de ce s-a urcat în corabia asta, e greu de înțeles, fiindcă nimeni în țara asta nu i-ar fi pretins — lui — să știe ce e fenomenologia. Cei inițiați știu că în faza de azi a filosofiei nu e rușinos nici pentru un profesor universitar de specialitate să nu cunoască meandrele fenomenologiei, dar-mi-te un gazetar onest, care nu poate avea altă pretenție decît să informeze

publicul în chestiuni mai aproape de viaţa cotidiană. Ruşinos este însă tocmai să nu bănuieşti că asemenea lucruri „nu se ştiu“ şi să simulezi fudul că pentru tine sunt atît de simple încît nu concepi să nu se ştie ca nişte locuri comune ce sunt.

Oricum, progresul este miraculos, deoarece nu mai departe decît cu o săptămînă mai înainte omul cu ifose ne denunţa opiniei publice că aşezasem „pe primul plan“ un lucru de ruşine şi anume intuiţia, împreună cu spontaneitatea, de care el se leapădă cu silă, declarîndu-le dispreţuitor moduri ale inconştientului şi ale instinctualităţii... Era dezgustat mai ales de actorii capabili de acte de spontaneitate şi intuiţie, pe care-i numea (el scîrbit şi cu coada în sus) „gîşte spontane“ şi „curcani intuitivi“... Sunt toate indiciile că omul nu bănuia săptămîna trecută că fenomenologia husserliană în care a devenit doctor peste noapte reprezintă poziţia culminantă a intuiţionismului în filosofie... Ceea ce e mai grav este că şi acum, cînd se crede chemat să dea lecţii de fenomenologie, nu are nici o presimţire, imprudentul, despre prezenţa intuiţiei în „Ideen“... cum reiese limpede din articolul citat... Stă cu pălăria pe-o ureche şi nici nu bănuieşte că Husserl este un „curcan intuiţionist“.

Nu vedem nici o altă explicaţie a acestei sublime gafe, decît că nenorocitul nu a cetit în viaţă un singur articol informativ despre fenomenologie şi că habar nu are despre ea nici el, nici bunul plăcintar din colţ, de unde se instruieşte în ale filosofiei. A fost deci nevoie să caute pe altcineva mai competent pentru ca un polemist atît de fudul ca el să nu păţească ruşinea pe care o primise sîmbăta trecută. Se vede însă că a dat peste un om cinstit, care fără să ştie prea multă fenomenologie, el însuşi, îşi putea da totuşi seama cîtă inconştienţă era în demersul insolit al polemistului de gazetă teatrală şi ca să-l pedepsească i-a „suflat“ EXACT pe dos, şi astfel preşedintele cu puţin obraz al criticilor de teatru români, care în ajun nu ştia ce este „liminar“, nici sensul spontaneităţii, nici bineînţeles ce este intuiţia, şi se mîndrea cu ceea ce el numea fălos : „meditaţia intelectuală (?) SAU sufletească“, coboară mereu pe povîrnişul nefericirii lui şi scrie, după cum vedeţi, la punctul însemnat de noi cu cifra 1 în articolul lui reprodus, mai sus.

> „... dar mai ales aberaţia juxtapunerii termenilor de regie concretă, structurală, substanţială, termeni care în fenomenologie nu pot sta alături. Se ştie că în această concepţie filosofică ceea ce este concret nu poate fi structural şi esenţial“.

Rareori cred că s-a putut pune în trei rînduri mai multă temeritate şi o mai crasă ignoranţă. Imprudenţa individului în ceea ce priveşte dificultăţile în care se vîră este deconcertantă.

Astfel el afirmă, fără sentimentul că este pierdut, următoarele :

a) Că este o „aberaţie" juxtapunerea termenilor concret, structural, substanţial.

b) Că „se ştie" că în fenomenologie termenii concret şi esenţial nu merg împreună. Vă rugăm să luaţi notă, nu de faptul că aceşti termeni merg sau nu merg împreună (căci asta o vom vedea imediat), ci de altceva mult mai grav, de afirmaţia unui om care ignorînd ceea ce este fenomenologie, ignorînd şi cît este ea de inaccesibilă, trînteşte aşa din fudulie un „se ştie" menit să arate că un deştept ca el are asemenea chestii în buzunar şi afectează că pentru el sunt atît de uşoare încît nici nu-i vine să creadă că nu ştiu asemenea lucruri şi alţii de pildă că cel puţin prieteni ai lui de la cafenea şi restaurant, care, umblînd în două picioare şi slujindu-se de furculiţă, sunt şi ei oameni, deci sunt cuprinşi şi ei, evident, în acel suav „se" din se ştie... De asemeni plăcintarul din colţ, de unde a învăţat preşedintele criticilor dramatici să discute filosofie, ştie şi el, fără discuţie, ce este fenomenologia, dacă „se ştie" în genere.

Dar cel care cunoaşte meandrele fenomenologiei cît de puţin stă şi se întreabă uimit. Pe ce contează el făcînd această sfruntată afirmaţie ? Pe nădejdea că nici un control nu e posibil ? Pe imbecilitatea cetitorilor lui şi mai ales a prietenilor lui ? Cu alte cuvinte face această gravă afirmaţie din prostie sau din şmecherie, dacă nu cumva din amîndouă ?

E probabil că individul, fudul, auzind el ceva cu fenomenologia, i-a fost frică să nu treacă drept ignorant dacă nu ştie, mă rog, şi el aşa ceva... şi atunci, mai de la el, supraliciteazǎ în „se ştie"...

Trage nădejde astfel că dacă „se ştie" înseamnă că poate fi şi el crezut că ştie.

Ei bine, nu „se ştie" deloc pentru motivul binecuvîntat că este *exact pe dos*... În fenomenologie aceşti termeni : concret şi esenţial *stau* împreună. O ştie mai bine decît gazetarul teatral, fudul, însuşi Husserl, care e totuşi cel mai indicat să o spuie. Ei bine, aici apare şi neverosimilul ghinion al preşedintelui cu puţin obraz şi inteligenţă şi mai puţină. S-ar fi putut ca ideea să fie prezentă dar difuză în cuprinsul celor două mii de pagini ale lui Husserl, să nu fie niciodată formulată explicit, categoric şi concludent. Insul ar fi avut astfel şansa nemeritată, dar şansă, să scape prin tangenţă. Ghinionistul, avînd temeritatea să afirme cu morgă şi hotărîre, formulînd fără ezitare, cade peste o formulare a lui Husserl la fel de lapidară. Iată ce scrie acesta :

„Ein unselbstaendiges Wesen, heisst ein Abstraktum, ein absolut selbstaendiges ein Konkretum". (*Ideen zu einer reinen Phae-*

nomenologie und faenomen. Philosophie ed. Max. Niemeer, Halle, 1928, p. 29).

În românește, ca să priceapă și nefericitul fenomenolog impostor :

„O esență dependentă se numește un abstract, o esență absolut independentă se numește un concret."

Stau împreună ? Stau. E, deci, tocmai pe dos. Poate fi aci numai ghinion (fie el și proverbial) al unui mistificator prost care o nimerește tocmai pe dos ? Ar fi o coincidență prea verosimilă... Credem mai curînd în cealaltă ipoteză, că i s-a făcut o farsă oribilă. Căci nu e ultima gafă pe care o face chiar în acest articol ci mai vine și cu altele de același ridicul. Cu rățoieli de plăcintar care discută filosofie mă ceartă de pildă că nu am studiat, eu, fenomenologie și citează ritos pe Geiger, lăsînd să se înțeleagă că totuși a cetit măcar o lucrare din zona fenomenologică și anume lucrarea lui Geiger despre estetica fenomenologică. Și aci are același fantastic ghinion. Dacă ar bănui măcar acest nefericit cum stau lucrurile, ar și ști că ar putea mai curînd să-l trimită pe bietul Geiger să afle ce e fenomenologia la noi, și nu dimpotrivă. Dar asta nu e nimic... Acest țap mistificator dovedește că nu l-a citit nici măcar pe Geiger pe care-l recomandă fudul la alții, căci ar fi aflat că acest Geiger este în opera citată partizan categoric al TRĂIRII estetice după cum poate afla oricine din întreaga lucrare, ca și din pasagiile lapidare : „Mit dem Verstandniss der aesthetischen Anschaung aus eines Mutels, den Genestand existentielle Bedeutung fuer das Subjekt gewinnen zu lassen, sind wir am tiefsten Punkte alles Aesthetischen angelangt". (*Zugaenge zur Aesthetik*, ed. Neue Geist, Leipzig, 1928, p. 85).

Deci : „Cu înțelegerea intuiției estetice ca un mijloc prin care obiectul să capete semnificație existențială pentru subiect, ajungem la punctul cel mai adînc al oricărui estetic". Și pe urmă imediat :

„Und wiederum : diese Anschaung ist kein blosses Wissen, sie ist ein Erleben". (*op. cit.*, p. 99).

Adică : „Și iarăși : Această intuiție nu este un simplu știut, ci este o trăire".

Este de prisos să intrăm aci în rolul și modalitățile trăirii fenomenologice, ne mulțumim să consemnăm numai faptul că Geiger atît de admirat de el azi, îi dă un picior în spate adeptului recent și șmecher de la cafenea, care, chiar mai sus, vezi articolul lui, în propriul lui „autocitat" vorbește cu dispreț de trăire.

E grav, dar nu e încă amuzant. Amuzant este atunci cînd nenorocitul atribuie lui Geiger, pe care-l citează, dar nu l-a cetit, tocmai contrariul de ceea ce acesta susține... Rețineți și nu uitați : exact pe dos.

Scrie nefericitul preşedinte al criticilor de teatru români (2) :

„*Se ştie* (Iar „se ştie" ? Cine ştie ? perfidul care i-a făcut farsa ? ştiu prietenii deştepţi şi ei ? cetitorii foii teatrale care îşi iau luminile de la acest simulacru de intelectual ?) că domeniul propriu-zis al esteticei fenomenologice este structura OBIECTIVA şi STATICĂ a operei de artă. D. Camil Petrescu ar fi putut afla în Geiger aceste interesante lucruri şi odată aflate le-ar fi putut întrebuinţa cinstit".

Nu, aceste „interesante lucruri" nu le putea afla d. Camil Petrescu din Geiger şi anume pentru motivul că acest estetician spune tocmai pe dos... exact contrariu. În ceea ce priveşte recomandarea cinstei nu vedem aci decît o perversitate levantină de escroc care acuză ca să provoace confuzii şi astfel nu i se observă manevrele. Dar să dăm cuvîntul lui Geiger ; care după ce expune caracterul de fixitate al ideii platoniciene se întreabă :

„Richtet sich die phaenomenologische Metode wirklich nur auf das immer gleichgebe aus erzeiliches Wassen ?" (Se orientează metoda fenomenologică într-adevăr numai asupra esenţei, mereu aceeaşi, netemporală ?)

...şi răspunde :

„Allein wirkliche Etnwicklung ist atwas anderes — etwas dam man nicht mit einem *statischen* (subliniat de Geiger) Wesens begriff nahe kommen kann, der in der Mathematik seiner Ursprung hat, sonder nur mit seinem Ursprung hat..."

Sau în româneşte :

„Numai că adevărata evoluţie este altceva — ceva căruia nu i se potriveşte conceptul de esenţă STATIC, care provine din matematici, ci numai acela al unui concept de esenţă *dinamic*". (*op. cit.*, p. 148—149).

Este clar că şmecherul cu intenţii de fraudă a fost victima unui farsor perfid care şi-a bătut joc de el şi i-a suflat totul, greşit, observaţi însă calmul prefăcut, autoritatea de coteţ cu care trage concluzii morale, tocmai el. Uimitoare este aci invocarea cinstei şi denunţarea unui om conştiincios sub acuzarea că nu a cetit un autor, tocmai de către şnapanul intelectual care el, într-adevăr, nu citise acest autor.

E remarcabilă preocuparea de a minţi, de a simula, de a trişa în mod stupid şi în acelaşi timp ticăloşia de a acuza necontenit ritos, tocmai pe cei care ar fi îndreptăţiţi la stimă pentru probitatea lor. Este în murdărie nu numai o batjocorire a unor nefericiţi cetitori de foaie proastă teatrală, dar a mişcării culturale româneşti întregi, care suportă asemenea procedee într-o vreme de criză de hîrtie. Pentru noi cazul acesta nefericit capătă o valoare de simbol şi vedem în el un indice de gravă criză a intelectualităţii de aci... Numai organismul bolnav tolerează virusuri pernicioase.

Este de prisos să mai continuăm cu cercetarea restului de aberaţii pe care le debitează acest ţap fudul şi agresiv. Nu e nevoie să îngurgitezi toată putina de brînză ca să vezi că este stricată. Un moment mai trebuie subliniat totuşi pentru inconştienţa lui obraznică.

„Este drept că pînă azi filosofii noştri îl consideră pe d. Camil Petrescu mai mult om de teatru... Este mistificator, ori numai ignorant ? E atît de megaloman încît crede că o simplă afirmaţie a lui ţine de adevăr ?" (În fond ghinionistul a nimerit-o iar.) Nu ştie ipochimenul că atunci cînd „Societatea română de filosofie" a editat marea lucrare de *Istorie a filosofiei moderne* (în patru volume) a rugat pe acest „d. Camil Petrescu" să redacteze masivul capitol despre filosofia fenomenologică a lui Husserl ? Dar dacă polemistul este precar şi ignorant de ce e atît de sigur că şi cetitorii lui suferă de hernie intelectuală şi nu se pot deplasa la o librărie sau la o bibliotecă rugînd pe cineva să le arate cu degetul acest capitol de aproape 60 de pagini, apărut apoi, şi ca extras, în broşură ?

Şmecher şi prost, obraznic şi ghinionist, preşedintele autorilor dramatici români învaţă pe Husserl ce e fenomenologia, pe Geiger ce este estetica fenomenologică, pe autorul *Modalităţii estetice a teatrului* care sunt teoriile spectacolului, pe cel care a scris *Danton* ce este drama, el nenorocitul, al cărui bagaj intelectual se reduce la volumul *Darclée* (viaţa romanţată pur şi simplu), la un „mare reportaj" ridicul despre Tănase şi la dări de seamă despre spectacole, pline de mistificări şi ifose, care la cea mai superficială analiză devin rizibile. Că s-au găsit o duzină de proşti, mai proşti decît acest prost, şi l-au ales preşedintele lor e trist pentru teatrul românesc şi explică mai bine decît orice criza gravă a acestui teatru românesc... Dacă n-ar fi avut această calitate, nici un moment scrisul acestui trişor ghinionist nu ne-ar fi oprit atenţia.

Cînd într-o funcţie reprezentativă este indicat însă tocmai un şnapan intelectual, care minte şi falsifică, plin de ifose, în domenii delicate ca acela al filosofiei, el care are misiunea să priceapă şi să refere despre un spectacol la teatru, adică acolo unde referinţa se bazează exclusiv pe pricepere şi pe bună credinţă, căci cronica e, în genere, citită înainte ca spectatorul să meargă la teatru, unde nu e posibilă nici o confruntare de texte pentru demascarea imposturii — ei bine, termenul reprezentativ nu mai e vorbă goală, ci efectiv acest preşedinte al cronicilor dramatice române reprezintă pe criticii dramatici români care l-au votat...

Dar atunci să fim înţeleşi : nu mai avem pe deasupra şi dreptul să ne văietăm noi românii că lucrurile merg prost... şi că teatrul românesc a devenit o cloacă. Culegem ceea ce semănăm... Şi cu şmecheri proşti şi reprezentativi şi cu pretenţii de intelec-

tuali, și cinstit nu se poate. Dealtfel în clipele lui de înțelepciune românul constată amărît că nu poți să fii și cu mîna în sacul de mălai al afacerilor teatrale și cu sufletul în raiul frumosului și artei... Nu poți să te iei vesel de gît cu escrocii — rîzînd de alții — și pe urmă să te miri și să te văicărești frățește că ți-a dispărut portofelul din buzunar. Și e cu atît mai rău dacă ești și complicele lor și constați pînă la urmă că ești tras pe sfoară.

Fapta, anul III, nr. 367,
6 noiembrie 1945.

ORIGINALITATE ȘI SUBIECT

Pentru cetitorul cu oarecare experiență literară, dar obișnuit să caute nod în papură, o compoziție artistică, dacă îi amintește un motiv oarecare, întîlnit undeva, trebuie să fie numaidecît o „imitație", deși acest cetitor nu știe bine ceea ce este cu adevărat originalitate.

Cu ani în urmă, unii cronicari literari ai revistelor noastre porneau de la aceeași premisă în totul greșită. Era o goană și o neliniște comună, în căutare de pastișe, dacă nu de presupuse plagiate. Se erija fiecare în cercetător și scormonitor de texte, activitate ce se dovedea pînă la urmă inutilă. Apa trecea și pietrele rămîneau.

Nu ne gîndim, în nici un caz, să facem elogiul furtului artistic, care se descoperă ușor și nu poate avea de a face decît cu codul penal. E vorba însă de motivele universale, care circulă de veacuri, și pe care nu le poți împiedica să intre mereu în conștiința umană. Ele străbat necontenit mințile creatoare și folosite în compoziția literară obțin pecetea personală a adevărului, a artistului, cînd acesta există și poate să facă dovada.

Nu știm cine spunea odată că de la Biblie nu s-a mai scris nimic nou, și avea perfectă dreptate. Shakespeare și-a cules de pretutindeni urzeala dramelor sale, din povestirile nuveliștilor medievali sau ai Renașterii și nimeni nu s-a gîndit vreodată să-i arunce acuzarea de plagiat. Dar ce palide sunt originalele de la care a pornit genialul comediograf elisabethan, și în afară de o oarecare culoare locală, acestea nu arată nici o urmă de flacără și de zbucium al spiritului omenesc, pe care-l găsim doar în opera shakespeariană.

Mitologia, aceeași mitologie a tuturor popoarelor mediteraneene, a slujit cîtorva culturi, și fără să-și epuizeze resursele-i strălucite, a fermecat zeci și zeci de generații, cînd au fost turnate

în tipare de autentică realizare artistică. Nimic nu este nou sub soare, și după cum elementele, mereu aceleași, în lumea minerală, sclipesc întru eternitate sub forme variate, o sumă de motive artistice se oferă tot astfel la alcătuirea pietrelor rare ale compozițiilor artistice.

De aceea, cercetarea izvoarelor poate avea interesul științific al comparatiilor, al sociologilor și al istoricilor, dar nu are decît un rost neînsemnat pentru estetica propriu-zisă. Urzeala, rezistentă, care a servit secole de-a rîndul, va ispiti totdeauna pe țesătorii magici ai poeziei.

Iată, bunăoară, povestirea simbolică și satirică *Kir Ianulea* a lui Caragiale. Toată lumea știe că subiectul e pornit de la un basm francez : *Lamentațiile lui Matheolus* ; că acest basm a trecut Alpii și a ajuns pe căile schimburilor internaționale pînă la Florența. Din aceste *Lamentații* se pare că și-a extras materialul narativ un Machiavelli, în nuvela sa ajunsă apoi cu faimă : *Belfagor sau Diavolul ce și-a luat nevastă.* Prin cîte prefaceri n-a trecut acest Belfagor ! Și cîte nu au fost, după aceea, în termen de numai cîțiva zeci de ani... Fiecare se adăpa la un izvor sau altul, dar Belfagor rămînea strălucit utilizat și fermecător realizat tot de Machiavelli. La distanță de trei veacuri și jumătate, o relua, cu perfectă conștiință artistică, marele Caragiale.

În *Kir Ianulea,* însă, în afară de drumul lui Aghiuță pe pămînt, printre oameni și nenorocirile iscate de legătura sa casnică ; în afară, deci, de firul originar al nuvelei occidentale, totul apare transformat, totul este mînuit după o metodă proprie de compoziție artistică. Mai întîi cadrul unde este mînuit acest material comun cîtorva literaturi. De la o povestire universală, ne trezim în fața unei narațiuni dezvoltată magistral într-un loc românesc și cu o admirabilă culoare orientală, avînd un alt umor decît la istoricul florentin Machiavelli. Personagiile de mîna întîia sunt, ca funcțiune, aceleași în povestea florentină și-n cea bucureșteană. Dar numai atît. Satira lui Machiavelli privește numai mediul corupt al cetății sale. Satira caragialescă se amplifică printr-o bonomie și un puternic, am numi, haz oriental, care dă lui Belfagor (Aghiuță) o altă ținută, o altă psihologie. Schimbîndu-și hainele cavalerești cu șalvarii și antereul din mahalaua Negustorilor de pe malurile Dîmboviței, și-a prefăcut cu atît mai adînc sufletul.

Nimic nu mai subzistă, deci, din povestirea Renașterii franceze și italiene. Dracul care-și ia soție și pătimește ca orice muritor, pînă ce abandonează scîrbit meleagurile pămîntene, ca să doarmă apoi trei sute de ani în iadul său autohton, este doar negru, și numai atît, în cele două versiuni. Spiritul său de demon osîndit la o viață terestră însă este altul : la Machiavelli odată, la Caragiale pe urmă.

Ar fi stupid să socoteşti că fondul străin, că materialul luat dintr-o altă literatură de către scriitorul român ar aduce vreun prejudiciu operei în chestiune, *Kir Ianulea.*

Exemple de acest soi se mai pot folosi. Rămînem însă la ilustrarea de mai sus, care încearcă să lămurească puţin faptul împrumutului de subiecte dintre culturi destul de deosebite una de alta.

După cum spuneam la început, ceea ce rămîne este caracterul personal pe care un autor ştie să-l imprime unei compoziţii. Motivele se pot replimba peste ţări şi mări ; dar sigiliul de acolo nu este la fel cu cel care se va aplica aici.

Umbrele proiectate de conştiinţa omenească se întîmplă să fie totdeauna aceleaşi, şi la distanţă de mii de kilometri, după amar de ani, o oglindă nouă le reflectează într-un chip iarăşi nou, cu iradiaţiuni care nu mai prezintă decît legături embrionare cu sărmanele umbre primitive.

Spectator, anul III, nr. 94,
19 decembrie 1945.

ARTA ŞI FUNCŢIUNEA REGIZORULUI

Recenta premieră originală de la Studio [188] a pus în discuţie, în mod mai acut ca oricînd, rolul directorului de scenă şi răspunderea lui în ceea ce priveşte reuşita spectacolului. În cazul de care ne ocupăm este vorba de o lucrare de debut, bogată şi variată în conţinut, cu un subiect care a întrunit stima criticii dramatice şi mai ales scrisă cu ardoare şi credinţă, care însă nu a realizat marele succes pe care-l aşteptau cei care o cunoscuseră în manuscris.

Mustrat a fost din această pricină îndeosebi directorul de scenă, care, după opinia unei părţi din critică, nu a impus autorului anumite tăieturi imperios necesare, sau, după afirmaţiile altei părţi din cronica dramatică, informată se vede lateral, cel acuzat a impus tăieturi, dar le-a impus greşit. A lăsat prea stufoase primele două acte şi a sărăcit în schimb de substanţă actul trei, care a rămas schematic... I s-a reproşat de asemeni distribuţia rolurilor greşită, pe linii deviate.

Am impresia că nu toată critica noastră cunoaşte rolul directorului de scenă în cadrul teatrelor noastre şi mai ales limitele acestui rol.

Să spunem din capul locului că distribuţia rolurilor — la Teatrul Naţional — este rezervată prin lege autorului însuşi,

fiindcă se presupune, cu temei, că el este cel mai în măsură să confrunte o viziune reală interioară (care e act de creație autentică, atunci cînd e) cu interpretarea oferită de cei cărora li s-au încredințat rolurile. Firește că, aci, se presupune de asemeni că autorul cunoaște bine cadrele teatrului care îi va reprezenta lucrarea, că a urmărit, detectînd cu antenele intuiției încă din timpul lungilor discuții preliminare, elementele care ar înfățișa mai multă afinitate cu viziunea sa lăuntrică. Din păcate, rareori, autorii dramatici realizează plastic ceea ce în miezul ei este ființa unui personagiu (dacă presupunem că au izbutit să-l creeze). Autorii se gîndesc cel mai adesea la fizicul actorului, în sensul sărac al cuvîntului, nu la plenitudinea sevei interioare și la multiplicitatea formulelor indefinit abordate. Desigur că autorul are latitudinea de a renunța la acest prerogativ acordat de lege, rugînd pe directorul teatrului să ia creionul în mînă și să facă el însuși distribuția. E drept că în dorința de a lăsa personalitatea regizorului ca să se manifeste, directorul însuși lasă, de cele mai multe ori, distribuția rolurilor în seama celui care semnează spectacolul.

În ceea ce privesc modificările posibile ale textului, aci reproșurile criticii cad cu totul în gol. Nu numai că nu intră în atribuțiile directorului de scenă ameliorarea presupusă a textului, dar chiar i se interzice anume orice atingere a formei originale. Textul, la teatrele naționale, e supus exclusiv jurisdicției comitetelor de lectură, singure responsabile de valoarea lucrărilor admise. Aceste comitete pot respinge o lucrare, dacă li se pare că e sub nivelul socotit acceptabil pentru instituție, sau pot să o admită condiționat, indicînd modificările care, fără să altereze esența unei lucrări, îi sporesc — după opinia lor — valoarea de reprezentație. Comitetul de lectură nu judecă numai meritele literare ale unei lucrări, ci și însușirile ei dramatice. Are libertatea să impună piesei, aprobate principial, să revie la comitet pentru un nou examen, spre cercetarea ameliorărilor propuse. Aci încă autorul este suveran căci îi rămîne ca un ultim refugiu refuzul de a modifica lucrarea prezentată, dreptul de a renunța deci la reprezentare. Personal, am retras cu o săptămînă înainte de premieră, din plină activitate de repetiție, *Jocul Ielelor*, pe care l-am păstrat apoi în manuscris aproape treizeci de ani, fiindcă mi se părea că modificarea cîtorva replici, care mi se ceruse imperios, nu e în spiritul lucrării însăși...

Tradiția mai mult verbală, decît cu sprijin de fapte, a directorului de scenă care are îndatorirea să modifice piesele originale (și numai pe acestea) ca să le sporească valoarea dramatică, vine de la Paul Gusty și exemplul cel mai adeseori citat este acela

al *Bujoreştilor.* Textul aprobat de comitet avea un act mai mult, tăiat, de asemenea altă ordine a scenelor din actul final... Fără să ţie seama de protestările autorului, Paul Gusty a remaniat astfel întreaga comedie, asigurîndu-i marele succes ştiut. Caton Theodorian, avînd acum motive să fie mulţumit, a păstrat odată cu admiraţia sa pentru directorul de scenă şi modificările aduse de el, chiar în textul tipărit.

Desigur că Paul Gusty, care era într-adevăr un regizor de mare merit şi vom vedea poate cîndva mai de aproape modul lui de o eficienţă nu totdeauna aparentă dar adîncă, era mai înainte de toate înzestrat cu un soi de intuiţie a sensului structural care-i îngăduia ca şi atunci cînd aducea o contribuţie pozitivă, să aibă presentimentul erorilor capitale negative şi să se oprească la marginea golului. După întîia repetiţie cu *Suflete tari*, care n-a fost de fapt decît lectura piesei, mi-a spus cu înţeles netezindu-şi mustaţa: „Ai citit foarte bine. Mîine începem repetiţiile propriu-zise. Dacă va fi nevoie de dumneata, lasă adresa d-lui Şahighian, ca să-l trimit să te cheme". Am înţeles şi nemaidorind să repet întîmplarea cu *Jocul Ielelor* n-am mai trecut deloc pe la teatru. Peste o săptămînă am primit de la tînărul regizor un bilet prin care mă anunţa că Paul Gusty mă pofteşte la repetiţii.

„Domnule, mi-a spus directorul de scenă, frunzărind caietul, vino să asişti la repetiţii, că e ceva care nu merge... Am încercat să pipăi textul, am vrut să trec hopul modificînd piesa, dar e ceva rotund care nu permite nici o tăietură. Stai aci lîngă mine, să intervii unde e nevoie".

Şi alături de el am rămas, intervenind la tot pasul, pînă la premieră. Ne-a legat apoi una dintre cele mai durabile şi mai tulburătoare prietenii.

Am circumscris discuţia numai în jurul teatrelor naţionale, fiindcă despre un asemenea caz era vorba, dar mai ales fiindcă asemenea teatre se conduc după prescripţiile legii şi se cuvenea deci să se cunoască limitele rolului regizoral în cadrele lor; altfel, pe sensuri largi, am fi alunecat în dezbaterea de amploare, europeană, a relaţiei Text-Regizor, iar din meandrele unei asemenea probleme, care a dat naştere la numeroase teorii contradictorii, nu puteam ieşi în cuprinsul unui simplu articol de revistă. Încheind rîndurile de faţă punem însă întrebarea dacă un director de scenă autentic are neapărat nevoie de foarfece, ca să scurteze (sau chiar să lungească) un spectacol şi dacă el nu are alte mijloace specifice meseriei lui, ca să ajungă la acelaşi rezultat.

Contemporanul[189], anul I, nr. 37,
6 iunie 1947.

ACCENT ȘI SEMNIFICAȚIE ÎN SPECTACOL

Încheiam articolul precedent întrebîndu-ne în legătură cu ultima premieră originală de la Studio, „dacă un director de scenă autentic are neapărat nevoie de foarfece ca să scurteze un spectacol, și dacă el nu poate ajunge la același rezultat utilizînd alte mijloace specifice meseriei lui".

În realitate, întrebarea noastră era concesivă. De fapt, nici un spectacol nu poate fi scurtat cu ajutorul foarfecelor. Dimpotrivă, o asemenea încercare riscă să ajungă tocmai la efectul nedorit, pe care voia anume să-l evite... Lungimea sau scurtimea unui spectacol nu sunt relații cantitative, ca să fie stabilite prin procedee mecanice, ci modalități subiective determinate de structura organică a spectacolului. Sunt piese pe jumătate ca *Hamlet* care par interminabile, pe cînd capodopera shakespeareană, bine jucată mai ales, e o bucurie intelectuală continuă, nutrită dintr-o participare vitală care nu încetează nici chiar după căderea cortinei, după cele cinci lungi (ca număr de vorbe) acte...

Două sunt mijloacele care constituie modul specific al artei regizorale. Accentul de semnificație și ritmul structural.

Soarta unui spectacol se decide în mintea regizorului, în timpul lecturii piesei și al meditației consecutive. În clipele acelea, el nu numai că trebuie să pătrundă adînc — dominînd-o — lucrarea pe care o va servi, dar va trebui să fie în stare de o intuiție care este un coeficient personal ; vreau să precizez că regizorul trebuie să intuiască CEEA CE A VIZAT autorul, chiar cînd acesta nu a exprimat precis, chiar ceea ce autorul de multe ori nu a văzut cu luciditate, în întoarcerile asupra lui însuși. Un asemenea regizor cînd pune în scenă o piesă istorică de B. Shaw simte că autorul nu a vizat să reprezinte personaje istorice, cu elan dramatic sau cu elocvență romantică (gest larg, tiradă „zguduitoare"). Dar dacă nu simte și doar i-a șoptit cineva acest adevăr la ureche, anume că orice piesă istorică a lui B. Shaw este numai o analiză spectrală a personajelor și evenimentelor istorice, pentru obținerea unor reflexii scînteietoare de umor, atunci regizorul funcționar riscă din nou o greșeală și mai gravă. El este în stare să reprezinte *Sfînta Ioana* de același autor cu tonul de bagatelizare cu care era tratat *Cezar și Cleopatra* și se face vinovat de un lamentabil ultragiu, căci *Sfînta Ioana* ca și cealaltă capodoperă a lui Shaw *Casa inimilor sfărîmate* este efuziune inanalizabilă de intensitate tragică, melancolie în grotesc, și risipire în seninul meditației...

Dar coborînd mult mai jos, regizorul înzestrat cu darul intuiției va descoperi piese în care accentul cade cînd pe atmosferă, cînd pe acțiune, cînd pe o lentă prezentare a unor personaje... Alteori interesul unei lucrări e documentar și în asemenea împrejurare, a te lăsa dus de grija acțiunii este a anula piesa în spiritul ei... Sunt unele comedii ușoare care se bazează pe ceea ce se numește adesea „mots d'auteur" și ele nu pot fi jucate decît de interpreți care știu să lanseze o „poantă"... Alteori sunt comedii care vizează să înfățișeze năzdrăvăniile proaspete și farmecul tinereții, iar cînd într-o asemenea comedie un regizor, nedreptățit de Dumnezeu, va distribui în rolul cheie o ingenuă de patruzeci și cinci de ani, crezînd, în ignoranța lui, că trebuie să biruie cu noutatea subiectului, va afla apoi amărît, de la criticii dramatici, că subiectul fals, pueril a dus la căderea piesei... O directoare de teatru află că Vivien Leigh a avut un răsunător succes în Scarlet O'Hara și se grăbește să-și comande o versiune dramatică a romanului *Pe aripile vîntului* [190], fără să-și dea seama că actrița din film este o zvîrlugă a inteligenței și o felină de o tulburătoare senzualitate, pe cînd d-sa are un perimetru de doică, la o vîrstă de soacră. E ușor de înțeles că directoarea bucureșteană a crezut că poate deplasa accentul de semnificație de pe înfățișarea fizică, pe dicțiune și „poză" (în care se crede probabil de neîntrecut).

Am luat după cum se vede cîteva exemple simple de tot, pentru ușurarea înțelegerii, dar operele superioare cuprind adevărate simbioze de accente, care pun grele probleme regizorului, mai ales că oricare ar fi complexitatea de semnificație, accentele trebuie să se subordoneze ierarhic, altfel se risipește interesul spectacolului și se derutează atenția spectatorilor.

Geniu aproape complet, prin puterea lui intuitivă, a fost, în arta regiei, Reinhardt, care găsea accente copleșitoare în același timp pentru un *Danton*, reprezentat în vastitatea unui circ, dar și o grație mozartiană, pentru ca să reprezinte basmul *Turandot*, tonul amar pentru *Șarpele* lui Wedekind, ușurătatea aeriană pentru *Visul unei nopți de vară*, intensitatea tragică și melancolia grotescă pentru cel mai reușit spectacol european cu *Sfînta Ioana*, verva și plastica fermecător muzicală ca să realizeze uluitor o operetă *Frumoasa Elena*, elevația transcendentă ca să poată realiza atîtea „mistere" pe treptele Catedralei de la Salzburg, neamestecînd niciodată stilurile, exprimînd totdeauna năzuințele cele mai secrete ale autorilor.

A găsi motivul esențial și semnificativ al unei lucrări de teatru, a-l accentua și a subordona acestui motiv celelalte date, subsidiare prin natura lor, este a imprima lucrării tratate structura unui stil. E aci aplicarea unei teorii constitutive în filosofia modernă, așa-zisa „Gestalttheorie" după care întregul nu este rezul-

tatul însumării părţilor, sensul nu rezultă din acumularea de amănunte, ci dimpotrivă, structura formală („talia“ ar fi un cuvînt frumos românesc pentru asta) este aceea care trebuie să dicteze valoarea amănuntelor. Şi exemplul devenit clasic în această „Gestalttheorie“ este tocmai exemplul „melodiei“ care este cu totul altceva, o nouă realitate, transcendentă sunetelor care o compun. Dar această „Gestalt“ nu poate fi dată de intuiţie şi cincizeci de regizori funcţionari, aliniaţi proaspăt tunşi nu pot face nimic, oricîtă bunăvoinţă ar pune bieţii oameni... La aceasta nici un decor oricît de reuşit nu ajută.

Contemporanul, anul I, nr. 38,
13 iunie 1947.

CAIETUL DE REGIE

Atît de mult comentat la noi, caietul de regie este o noţiune fără conţinut precis, am spune mai curînd o noţiune simbolică aşa cum e „galbenul“ în socotelile de bani româneşti. Propriu-zis ar trebui să fie instrumentul de lucru al directorului de scenă şi ca atare un obiect strict personal, a cărui existenţă poate să rămîie ascunsă căci în afară de autorul lui nimeni dintre colaboratori nu-l consultă şi nu-l vede niciodată. Prezenţa lui (scrisă ori numai în memorie) este presupusă, ca o condiţie pentru bunul mers al spectacolului.

Conţinutul caietului de regie este în funcţie de concepţia pe care regizorul o are despre structura spectacolului. E cum s-ar spune, cu alte cuvinte, o chestiune de „şcoală“ şi în această privinţă se pot deosebi net opuse două şcoli ale spectacolului.

Concepţia veche, pentru care noţiunea de caiet de regie apărea ca o necesitate inevitabilă, era în acelaşi timp rudimentară şi inutil complicată totuşi. Prin regie, timp de mai bine de două veacuri, s-a înţeles exclusiv coordonarea mişcărilor în scenă. Coordonarea mecanică a unor mişcări mecanice. Era totodată şi un minimum necesar ca să se evite grupările şi întîlnirile în scenă în contra timp. La aceasta se reducea de fapt tot rolul regizorului, căci decorul propriu-zis nu era o problemă pînă la şcoala lui Meiningen. Groaza actorului, care se simţea el însuşi în scenă ca un „automatikon“, era ca nu cumva partenerul pe care trebuia să puie mîna pe replica indicată să se găsească în spatele lui şi nu în faţă. Toată aparatura sa intra în derută ca a unui robot dereglat, sau ca a unui orator bazat exclusiv pe o lectură halucinantă, automată căruia i s-au încurcat foile de dinainte. Era pierdut.

Pentru ca să se evite asemenea catastrofe, regizorul nota fiecărui actor, cu o precizie de inginer, locul în scenă, în fiecare moment dat. E probabil că așa se procedează la baleturile de ansamblu de azi. O terminologie și anumite semne convenționale erau necesare în asemenea caz, fiindcă e greu de închipuit că, după simplul studiu prealabil al piesei, regizorul ar fi fost în stare să știe toate mișcările tuturor personajelor în scenă, cu anticipație, rămînînd ca el numai să le impună interpreților ca o regulă de fier. Era deci necesar să noteze mecanica acestor mișcări, pentru ca ea să nu varieze de la spectacol la spectacol. Am asistat de multe ori la scene hilariante provocate de asemenea situație.

„Și dumneata de ce ai rămas în primul plan, stînga ? Pe replica asta trebuia să fii în al doilea plan dreapta..." striga regizorul furios. La care actorul interpelat răspundea revoltat : „Așa am făcut totdeauna, că așa mi-ai arătat dumneata. Dacă ai uitat, ce să-ți fac eu ?"

Trebuia instituit un tribunal ad-hoc ca să se vadă cine are dreptate și cu asta repetiția era întreruptă pentru multă vreme, pentru ca să se știe dacă va trebui să stea în stînga sau în dreapta pentru ca piesa să aibă succes.

Existau dealtfel elemente recalcitrante, impulsive, care nu puteau să respecte nici o indicație deloc numerotată și care stîrneau printre camarazii lor groaza pe care o stîrnește un purcel rătăcit într-o farmacie. Un asemenea actor „urca" în loc „să coboare", „degaja" prea devreme... „rupea" ori „lega" după cum îi venea în scenă, stîrnind panică printre parteneri. Locurile în scenele de ansamblu fiind numerotate ca la un banchet, bineînțeles că „impulsivul" fantezist ocupa locul altuia, disperat, cu care lupta pentru același loc.

Regia zisă modernă, din care Charles Dullin și J. L. Barrault ne-au dat cîte o mostră de caiet de regie (respectiv *Avarul* și *Phedra*, în *Collection ; Mises en scène*), pune accentul mai mult pe psihologia personajelor decît pe mișcările mecanice în scenă. De aceea două soiuri de numerotări pentru indicații : unele pentru mișcări și poziții și altele, mult mai numeroase, literare, menite să explice starea sufletească și atenția personajelor în momentul numerotat. De numeroase ori asemenea indicatii luau turnură de cronică dramatică, proiectată în nota-paranteză.

„O regie concretă" însă, așa cum o înțelegem noi, implică o cu totul altă concepție despre „Caietul de regie". Ea deosebește între „acțiunile", mișcările scenice, cerute de text, și deci obligatorii, și „acțiunile-gest", care se nasc din spontaneitatea interpretului și, ca atare, nu numai că nu pot fi desenate geometric, anticipativ, dar sunt imprevizibile. Ele se nasc din autentica trăire pe scenă a actorului, în actul încorporării sale în rol.

Misiunea regizorului în regia concretă și structurală este să dea interpretului doar direcția și intensitatea (ritmul) rolului, și pe măsură ce îl vede mișcîndu-se, trăind liber, să ia notă de acțiunile și gesturile pe care el le creează, trăind rolul. Să facă o selecție din ele și apoi să le noteze, „post festum". În felul acesta, rolul și mișcarea scenică sunt creație continuă, dirijată și înregistrată. Metoda e dealtfel folosită empiric de unii dintre marii regizori de film care lucrează fără ajutorul scenariului obișnuit (în care totul e notat din capul locului), „improvizînd". În două împrejurări directorul de scenă trebuie să inventeze el însuși acțiunile și gesturile în scenă. Mai întîi în lucrările din marele repertoriu (Shakespeare, Molière, clasicii etc.) ale căror texte sunt tipărite în genere fără indicații scenice. Aici el are la îndemînă o tradiție seculară pe care o poate folosi, iar dacă vrea să refacă lucrarea pe cont propriu, atunci trebuie să urmeze necesitățile, impuse de text eliptic sau doar subînțeles. În acest sens numai, caietul de regie este cu adevărat util. În al doilea rînd, directorul de scenă mai poate inventa acțiuni și gesturi, peste ceea ce oferă textul, dar în spiritul și spre completarea lui, atunci cînd geniul actorului respectiv este absent, cînd acesta este incapabil de creație. În cazul acesta el așteaptă creația directorului de scenă din a cărui substanță înțelege să trăiască, dar, în asemenea împrejurare, este necesar ca directorul de scenă însuși să fie un geniu și aici apare în toate marile ei virtualități Arta Regiei.

Contemporanul, anul I, nr. 46,
8 august 1947.

ACADEMIA REGALĂ DE MUZICĂ ȘI ARTĂ DRAMATICĂ

În locul unui compozitor de mare prestigiu a fost numit rector al școalei celei mai înalte de muzică și artă dramatică un actor dintre cei mai iubiți : d. V. Maximilian. E un fel de noutate, căci dacă îmi amintesc bine, această școală nu a fost condusă niciodată de un actor, ci numai de reprezentanți ai muzicii, compozitori, sau cel mult cîntăreți de operă de renume european, ca Popovici-Bayreuth.[191] Partizanii tradiției nu vor uita, firește, să adauge că actualul rector a debutat sau și-a cîștigat o mare reputație ca element de operetă, ceea ce ar restabili poate legătura care părea întreruptă. Adevărul este că d. V. Maximilian a traversat repertoriul scenic de la o extremă a lui la cealaltă, de la

opereta vieneză la *Magnificul încornorat*, piesa de avangardă a lui Crommelynk, şi va fi desigur în măsură să împace vulturul cu două capete care este această instituţie de mari proporţii.

Socotim totuşi soluţia provizorie... Încă de anul trecut de cînd s-au deschis discuţiile oficiale pentru reforma învăţămîntului artistic, am opinat categoric pentru separarea învăţămîntului muzical de cel actoricesc. În afară de un lung trecut de convieţuire nimic nu le lega, dar s-au mai văzut îndelungi convieţuiri care erau bazate pe cîte un „malentendu". Despărţirea oricît de tardivă a devenit favorabilă pentru amîndoi termenii.

Practic vorbind, cele două feluri de învăţămînt sunt de esenţe cu totul diferite şi deci şi de structuri uneori contradictorii. Învăţămîntul muzical se începe de la vîrsta cea mai fragedă şi intrarea în conservator presupune deja o măiestrie care se cere verificată printr-un examen foarte pretenţios, căci profesorul de la Academia regală de muzică nu poate începe de la game şi solfegii la pian. Cel care se destină carierei muzicale cu greu mai poate urma alte şcoli pentru formarea unei culturi generale. Talentul muzical e sui-generis. Dimpotrivă elevul claselor de dramă nu are nevoie de 16 ani de studii. Trei ani, bine folosiţi, sunt de ajuns dacă este vocaţie. În schimb, el are nevoie de o întinsă cultură generală. E foarte bine dacă poate urma chiar universitatea. Diversitatea aceasta de metodă se traduce printr-o mare diversitate în practica pedagogică. Un profesor de pian nu poate avea decît un număr cu totul restrîns de elevi, căci lucrează ore întregi cu cîte unul singur. Profesorul de clarinet are altă pregătire decît profesorul de la catedra de regie sau de istoria literaturii dramatice. Legea cere însă pentru ambii asimilarea cu titlu de profesor universitar.

Aşadar separarea se impune. Mai ales că faptul că această şcoală superioară a fost şapte ani de zile condusă de emeriţi muzicieni, plini de prestigiu, a dus la o inevitabilă preferinţă. În decurs de cîteva decenii s-au cerut mereu, de către directori şi rectori, catedre noi. Astăzi, numărul acestor catedre este de peste cincizeci Dar numai patru sunt de artă dramatică, restul sunt muzicale. De aceea, lipseşte o catedră adevărată de regie, una de scenografie, lipseşte o catedră de psihologie dramatică, una de estetică şi istoria artei actorului etc. etc. Învăţămîntul teatrului nu se mai poate reduce la cîteva bucăţi în versuri şi la unele „scene" veşnic aceleaşi. Succesul obţinut de cursul d-nei Alice Voinescu [192] e în privinţa asta o dovadă.

De anul trecut, de cînd, solicitaţi, ne-am formulat părerea, a mai intervenit şi un fapt nou, decisiv. A căzut şi ultimul argument potrivnic. Conservatorul francez de artă dramatică a fost şi el separat între timp de cel muzical.

NOTA. *Dreptatea* a cerut stăruitor un răspuns, dar nu pricepem de ce l-a mai cerut de vreme ce acum îl are prin scrisoare recomandată (nr. 1495—147) şi nu-l publică.

Fapta, anul V, nr. 842,
5 iulie 1947.

Despre unele probleme

OBIECTIVITATE-OBIECTIVISM

Arta realistă pune prin definiţie teza despre existenţa obiectivă a realităţii exterioare în faţa conştiinţei, adică pune, ca o premisă a cunoaşterii, opoziţia dintre subiect şi obiect. În actul cunoaşterii, conştiinţa, spontan orientată, oglindeşte astfel o lume care există în afara ei, eterogenă în acest act al cunoaşterii. Este condamnarea categorică a tezei idealiste care, în cele din urmă, identifică subiectul cu obiectul, făcînd din obiect, din lumea exterioară o creaţie a subiectului absolut, procedeu comod şi genial simplist, compensat cu explicaţii uluitor subtile şi ingenioase, numai şi numai ca să salveze un pretins absolut al cunoaşterii... E oul lui Columb în zona eterată a metafizicii, prin care se încearcă să se fundamenteze cunoaşterea. Separarea subiectului de obiect ni se pare însă un dat constitutiv al cunoaşterii chiar atunci cînd subiectul se întoarce asupra lui însuşi, asupra unei realităţi interioare care altfel depăşeşte conştiinţa, dedublîndu-se în actul cunoaşterii, deci şi în aşa-zisa introspecţie. Nici atunci nu poate fi vorba de un obiect lăsat la toanele subiectului. Structurat în conştiinţă, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoaşterii, ci e totdeauna condiţionat şi de realitatea exterioară.

Deci, în actul cunoaşterii, lumea nu numai se reflectă în conştiinţă, care este o oglindă înzestrată cu spontaneitate a lumii exterioare, eventual interioare... Nu numai atît. Această oglindă spontană e valabilă, numai dacă reflectă lumea cît mai limpede, cu cît mai bogate date, nu numai de suprafaţă, ci pe dimensiuni adînc structurale, cu perspective dincolo de prezent. Sunt de preţ numai acele conştiinţe, al căror cristal perfect reflectă, într-un act spontan, lumea aşa cum e, şi nu diformată de defectele şi insuficienţele proprii oglinzii însăşi ; căci, dacă oglinda conştiinţei e strîmbă, în structura ei, lumea apare în ea ca o realitate diformă, pocită, aşa ca în oglinda de proastă calitate, ori în cele construite

strîmb, anume, ca într-unele panorame. Sunt şi conştiinţe care nu pot oglindi şi folosesc realitatea exterioară numai ca un pretext pentru a realiza strîmbăturile lor proprii...

În arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar şi cît mai cuprinzătoare, nici ceţoasă, nici orientată numai spre detalii nesemnificative, căci opera de artă este reflectarea desigur spontană, dar cît mai fidelă, a lumii în conştiinţa artistului şi recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice, într-un proces reconstitutiv foarte greu de explicitat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se vădesc ceea ce numim atitudinea şi spontaneitatea subiectului. Numai atunci cînd opera de artă dă impresia evidentă că este o reflectare a realităţii adînci, că răsfrînge lumea cît mai mult, pe toate dimensiunile ei, aşa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivităţii în actul cunoaşterii, act care apare dedublat în creaţia artistică.

Obiectivităţii i se opune, în mol logic şi firesc, subiectivitatea în cunoaştere, ca şi în ceea ce poate da o asemenea subiectivitate, drept produs, dealtfel cu pretenţii nejustificate de creaţie. E de la sine înţeles că acest subiectivism e tot atît de inacceptabil chiar cînd invocînd categorii apriorice se proclamă idealism, adică atunci cînd e o falsificare de care e conştient, şi cînd îşi face o mîndrie tocmai din aceasta, aşa cum cîte un falsificator pretinde să fie admirat tocmai pentru performanţa sa, pentru ingeniozitatea falsurilor lui, ingeniozitate care e însă totdeauna mult mai facilă şi mai frecventă decît o cunoaştere originară, adînc obiectivă. Arta formalistă, dacă putem spune aşa (sub orice formă a ei, de la naturalism la academism şi „idealizare" ; de la expresionism la suprarealism), este o problemă de exerciţiu obsesiv şi de incitaţii subiectiviste, şi apare ca opusă artei propriu-zis, adică artei realiste.

Trebuie să arătăm că arta realistă nu poate fi subiectivă nici în zonele de limită ale lirismului. Se poate afirma cu mult temei că există un realism al poeziei lirice, dacă aceasta lasă să se vadă alături de subiect şi o cunoaştere a stărilor acestui subiect într-un act de autoobiectivare. Lirismul lui Eminescu cutremură prin caracterul lui realist şi el a găsit un atît de imens răsunet în sufletul unui neam întreg, tocmai fiindcă stările sufleteşti, pe care le-a înfăţişat cu o artă incomparabilă, aveau o anumită obiectivitate, din structuri interioare, căpătînd astfel o valabilitate extinsă, adică puteau fi identificate de mase enorme de cititori cu propriile lor stări sufleteşti, devenite prin opera poetului, iluminate de ea, stări actuale de conştiinţă. În acest sens numim noi această poezie lirică realistă o poezie autentică.

Mai departe, se poate afirma că există o artă, adică o artă realistă, chiar acolo unde aparent această teză s-ar părea că nu e explicabilă, adică acolo unde indiscutabil subiectul îşi creează

obiectul, cu alte cuvinte în creațiile de pură ficțiune, ale fanteziei. Chiar acolo unde este evidentă unitatea subiect-obiect, adică acolo unde nu există pretenții de adevăr și de realitate, există totuși un obiect structural, care se cere să fie cunoscut ca atare... Și basmul sau povestirea fantastică trebuie să fie creații efective, nu îngăimări întîmplătoare. O dovedesc aceasta unele basme superior realizate, cum și, în alt sens, povestirile fantastice ale lui Edgar Poe, de pildă. Și aci există fără îndoială autenticitate.

Obiectivitatea este necesară încă și acolo unde mulți uită de ea și se împotmolesc fără soluție, în actul de judecată, de apreciere, în judecata de valoare pur și simplu. Înainte de a condamna sau de a lăuda, e necesar să cunoști cu adevărat obiectul judecății ca obiect. Este neapărat necesar ca, înainte de a osîndi, să faci sforțarea de a cunoaște obiectiv, altfel osînda nu e întemeiată și, la fel, nici lauda. De aici, greșeala unor scriitori care-și laudă ori își condamnă personajele înainte de a le fi înfățișat obiectiv (nu obiectivist, după cum se va vedea mai jos), întovărășindu-le tot timpul de osanale ori de insulte și amenințări. Aci, judecata care este concluzia firească și necesară, trebuie să vie numai după o cunoaștere și o expunere obiectivă... Ea trebuie să fie proporționată cu rezultatele cunoașterii și ale realizării, și le urmează ca un imperativ... Numai cînd cetitorul sau ascultătorul s-a convins că acest demers al obiectivității a fost respectat, el acceptă osînda și lauda, care dealtfel se vădesc totdeauna din expunere cînd ea e cu adevărat realistă. Oglinda nu trebuie să diformeze realitatea în mod subiectivist, nu numai fiindcă realismul nu mai e în cazul acesta realism, ci și fiindcă își pierde rostul, adică puterea de convingere... Cea mai ușoară ingerință subiectivă, în actul expunerii, tulbură adeziunea. Ce ar putea fi un realism lipsit de obiectivitate ?

Înseamnă oare cele de mai sus că realismul poate fi altfel decît critic în ambele accepții ale cuvîntului, adică de refuz ori de adeziune ? În nici un caz... Artistul are obligația de pătrundere a realului, comandamente morale și sociale, fără care opera lui rămîne simplu naturalism obiectivist. Orientarea lui însuși asupra unei anumite zone a realului, aceeași care adîncește omul și îmbogățește cunoștințele, cultura, care duce la suprimarea nedreptăților, la o viață mai bună pentru cei ce o merită, dă adevărata dimensiune a realismului și constituie într-un anume sens ceea ce în mod curent se numește „fond“, pe care noi îl vedem însă numai conjugat cu „măiestria artistică“, căci, izolați, ambii termeni capătă un caracter abstract formal și de aceea pentru acest termen de „fond“, folosim pe acela de dimensiune a realității dramatice, morale și sociale. Dealtfel, despre formalismul paradoxal al fondului, am mai vorbit cîndva.

Astfel, obiectivitatea apare ca o izbîndă, uneori după multă trudă, a oglinzii conștiință și sincer vorbind această izbîndă se întîlnește destul de rar, în genere numai la marii artiști, căci (împotriva credinței comune), de obicei conștiința chiar cînd se dorește obiectivă împrumută imaginilor reflectate propriile ei defecte de construcție, care astfel se traduc prin strîmbături, atribuite îndeobște, în mod nejustificat, unei realități, ce nu e cu nimic vinovată aci. Oglinda strîmbă vede strîmb, anume după felul strîmbătății ei, adică după felul subiectivității ei. (La fel, ca să schimbăm puțin comparația, aparatul de radio, cel rudimentar, împrumută limpezimii simfonice propriii săi paraziți). Că sunt unii mînuitori ai penelului sau ai condeiului care cred sincer (dar ei nu bănuiesc și cît de pueril) că e mai greu, mai „personal", să vezi strîmb decît adevărat, cum pretind ei cu dispreț că vede toată lumea, de asta nu-i nimeni vinovat. „Așa văd eu" nu e nici un motiv de mîndrie, nici o scuză. Ceea ce el socoate că e un mare merit al lui nu e decît o infirmitate... Ce ați spune de un ins care s-ar socoti un inventator, ori un savant de talia lui Einstein, fiindcă el a născocit un ghidon de bicicletă „original" ? În realitate, biruința asupra subiectivității cere o excepțională spontaneitate, o conștiință a propriilor deficiențe și insuficiențe, o dorință sinceră de depășire, ca și puterea de a le învinge, pentru ca astfel să se realizeze o mai adevărată reflectare în conștiință a lumii exterioare, prin această eroică înfrîngere a subiectivității...

După cum s-a înțeles din cele de mai sus, obiectivitatea nu exclude luarea unei poziții față de obiect, ci, dimpotrivă, mai întîi implică aceasta, obligă apoi, căci aci se vădesc originalitatea și personalitatea în artă. Este inerent conștiinței ca să fie orientată (și asta e o luare de poziție) și să se simtă îndatorată să lărgească pe toate dimensiunile cadrul obiectului, căutînd cît mai multe semnificații, nerămînînd în mod nejustificat la jumătatea drumului, căci aceasta duce la falsificarea obiectului însuși. Este inerent raportului subiect-obiect (ca realitate obiectivă) să se completeze printr-o judecată de valoare. Lacul, care reflectă inert și indiferent orice cade în raza lui, nu este o conștiință și nu cunoaște nimic. Acceptare sau refuz, laudă sau osîndă sunt atribute ale personalității. Se impune, ca o condiție prealabilă, ca ele să fie, la scară mai mare, precedate de o cunoaștere obiectivă. Spațiul restrîns nu ne îngăduie să arătăm, în legătură cu acest alineat, cînd poate fi socotită fotografia operă de artă.

În cazul creației artistice, unde se înfățișează personaje care trebuie să fie vii, se adaugă și problema unei înfățișări obiective, tocmai pentru a face astfel dovada obiectivității în actul cunoașterii, adică tocmai pentru a se autentifica obiectivitatea în procesul prealabil de cunoaștere, cu alte cuvinte obiectivitatea oglinzii. Este o cerință a creației de artă, care atunci cînd își

merită numele nu se vrea pledoarie retorică sau acuzație subiectivă, tocmai ca să nu se vicieze esența ei însăși. Chiar osanalele se cer întemeiate de o cunoaștere concretă, și cele mai valoroase sunt cele care, deși se mărturisesc ca atare, adică deși osanale, apar întemeiate pe o structură obiectivă, iar, în teatru de pildă, regizorul Stanislavski cerea pe drept cuvînt actorilor lui, care interpretau personaje blamabile, să nu arate aceasta de la început, deci să nu trădeze printr-o anticipație deplasată — prin grimă și grimasă — rolul încredințat. În general, lauda sau osînda se justifică prin înseși faptele înfățișate și supuse judecății, care trebuie să vorbească direct, ele însele, mai bine decît orice calificare subiectivă ; dealtfel, dacă aceste fapte au fost înfățișate just și cu toată complexitatea dimensiunilor, o concluzie anume, finală, devine de prisos. În asemenea cazuri, atitudinea autorului apare evidentă, nemediată și lipsită de echivoc.

Necontenit deci trebuie respectată în artă condiția obiectivității, care, repetăm, exclude o atitudine indiferentistă, ori așa-zisa gratuitate. Asasinul nu poate fi aprobat, nici privit cu ușurință ori cu indiferență, iar condamnarea lui trebuie să fie implicată în însuși actul nud al prezenței faptelor...

Dealtfel, chiar în actul judecății în sens larg, condamnare nu poate fi decît după ce s-a arătat și urmat firul însuși al devenirii faptice, real sub toate aparențele înșelătoare întîlnite pe parcursul procesului istoric. În artă, creatorul nu trebuie să-și arate inutil, pe acest parcurs, nici simpatia și nici repulsia. Firește că în practica vieții de toate zilele se întîlnesc cazuri cînd modelul personajului se demască singur („ca un erou de melodramă"), dar în cazul acesta e vorba de personaje care nu prezintă dificultăți de categorie, sunt evidente pentru toată lumea, deci demascarea e aproape inutilă, căci se demască singure și e de prisos să li se mai dedice o operă de artă unde, în orice caz, nu se cere geniu autorului, și chiar dacă el pretinde că are, nu i se poate recunoaște acest lucru. Acolo unde însă meandrele faptelor sunt cu deosebire întortocheate, unde primejdiile sunt ascunse, unde aparențele sunt înșelătoare, oglinda conștiinței trebuie să fie de cel mai pur cristal, înzestrat astfel ca să înregistreze asemenea radarului chiar în întuneric și să fie în același timp aptă să se orienteze spontan.

*

Obiectivismul, împotriva aparențelor, nu este o formă aferentă obiectivității și nu are deci nimic din însușirile ei, ci e o formă derivată din subiectivitate. Este chiar un efect al carenței obiectului real, prin ignorare, adică din inaptitudinea conștiinței, în genere oarbă în aceste cazuri, și apare ca un sistem de camuflare,

prin rețete și trucuri de ordin subiectiv, tocmai din pricina incapacității de a cunoaște obiectiv. În procedeele obiectiviste, aptitudinea de a oglindi a conștiinței este aproape nulă, și deci este nul și procesul de creație artistică. Suntem cu obiectivismul la depărtări de specie de obiectivitate. La fel de nul este aci chiar actul judecății însuși în cele două faze ale sale conjugate, cunoașterea și judecata de valoare. Această cunoaștere este înlocuită prin surogate subiective, după mijloacele, cîte le are, ale pretinsului creator ori judecător.

În cazul judecății de valoare însăși, socotim că putem da o pildă tipică despre obiectivism în următoarea anecdotă. Se zice că un sultan, cîndva, a vrut să judece un proces el însuși, asistat de cadiul suprem. A vorbit întîi reclamantul. După ce l-a ascultat încruntat pînă la sfîrșit, sultanul, pricepînd cît a putut pricepe, s-a întors spre cadiu spunîndu-i : „Ăsta are dreptate". Cadiul a confirmat firește judecata sultanului. A vorbit apoi cel pîrît. Sultanul l-a ascultat încruntat și apoi s-a întors spre cadiu : „Și ăsta are dreptate... Să știi că are dreptate și el..." La aceasta, cadiul i-a obiectat în șoaptă, la ureche, că nu pot să aibă amîndoi dreptate. Sultanul a rămas o clipă îngîndurat, apoi i-a spus cu admirație : „Și tu ai dreptate".

Pentru obiectivist toată lumea are dreptate... Cînd se vrea mai șiret, el folosește nuanța : „fiecare are dreptate în felul său" și se crede dispensat să mai tragă altă concluzie. El speculează aici o însușire dialectică a concretului, proclamată prin abuz filosofic în teza hegeliană, că orice afirmație în logica absolutului este egală cu opusul ei, și deci el se mai crede și mare meșter pe deasupra, socotindu-se scutit de a cunoaște obiectiv pentru a putea judeca. Se justifică astfel orice incapacitate de a opta... Iar fără această putere de a opta între semnificații, știință nu poate fi.

Altă dată spiritul indiferent, împăciuitor, obiectivist, se manifestă nu prin „a da dreptate tuturor", ci tocmai pe dos, prin a declara că „în fond nimeni nu are dreptate", întemeind judecățile sale concrete pe un scepticism năclăit, comod și simplist, dar nu rareori agresiv și fudul.

O a treia modalitate de manifestare obiectivistă a subiectului lipsit de spontaneitate, adică incapabil să ia contact cu concretul și să cunoască efectiv realitatea, este aceea de a emite judecăți întemeiate pe formule statistice. În mod automat, au dreptate, după el, atît și atît la sută dintre indivizi... Dacă se ia procentul de cincizeci, adică de jumătate, atunci „justețea" se recunoaște fie sub forma : unul „da", iar altul „nu", fie alternînd trei „da" și alți trei „nu", fie în sfîrșit orice altă formulă de dozaj de rețetă.

În artă, regiune care ne interesează îndeosebi aci, și în judecata de valoare artistică, în critică deci, obiectivismul ia forme deduse la nesfîrșit din modalitățile tipice de mai sus.

Neavînd un contact originar cu concretul, incapabil să cunoască pentru ca să poată judeca, obiectivismul emite cu emfază judecăți stereotipe care reprezintă contacte vagi și aproximative cu realul. Astfel, după ce a ignorat de pildă cu totul regia lui Stanislavski, el se va declara într-o zi adeptul ei înflăcărat și intratabil... Va fi destul însă să găsească într-o sursă, pe care el o socote „casație", că totuși sistemul lui Stanislavski are unele lipsuri și, neputînd înțelege semnificația acestor lipsuri, el va sări dincolo de cal și va afirma cu seriozitatea și greutatea locului de la înălțimea căruia vorbește — căci din păcate de obicei e bine situat — că Stanislavski e în definitiv „perimat" etc. etc. Cu timpul, obiectivistul se va domoli și atunci va formula, cu o plictisită superioritate, că Stanislavski e desigur interesant, „orice s-ar spune", dar are incontestabil lipsuri... (și alte fraze stereotipe și găunoase în practica de rînd a criticii în artă). De obicei, după această afirmație statistică va urma o înșiruire de nume, într-o comparație absurdă prin pretențiile și automatismul ei : Stanislavski, Gusty, Tairov, Müller, Meyerhold, Antoine, Ion Sava, Appia, Dumitrescu, Reinhardt etc. etc. menită să dea lustru unei pretinse erudiții.

Pentru obiectivistul lipsit de viziune directă a realității concrete, totul este în același plan, fiecare nume „este mare în felul său", cu condiția să se fi vorbit cîndva de el... Admirînd o natură moartă, el va afirma sentențios că „un măr poate fi tot atît de perfect ca *Moise* de Michelangelo" ; că „o fluierătură de ocarină poate sta prin desăvîrșirea execuției ei pe același plan cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven" ; că flăcăul care rîde cu toți dinții într-un rol simpatic de cinci cuvinte îi dă obiectivistului aceleași emoții estetice, pretinde el, ca și jocul lui Mordvinov[193] în *Othello.*

Fiindcă pentru obiectivist perfecția unifică... Ba, uneori, va proclama, în numele unei estetici mofturoase și confuze, că un cerc poate fi „mai perfect" decît un continent întreg și e deci preferabil în contemplație. Dacă e un științific, el pretinde că, în ochii lui studiul unei broaște și examenul creierului lui Pasteur sunt același lucru. Știința lui nu recunoaște ierarhie de valori și pretinde că din studiul unei muște el va afla secretul gîndirii lui Pavlov, adică el edifică o ignoranță provizorie, anulînd progresul și ierarhia științifică inevitabilă de mîine, cînd știința va trage tot mai mult concluziile din opera celui care a arătat rolul creierului în funcțiile organice.

În opera de creație întîlnim la obiectiviști același procedeu statistic al atributelor. E o înfățișare plană, fără viziune concretă, fără adîncimi și fără înălțimi, într-o învălurare de movile, în care nuanțele sunt dozate automat (fără a fi realizate într-un act de cunoaștere). „Trăsăturile caracteristice" se pun de dinafară. Se potrivește deci, și se dă în circulație, puțin adevăr împletit cu puțină minciună; oarecare dreptate și nu prea multă împilare; două-trei șuvițe de bun împletite cu vreo două de rău; frumosul alternat ca într-o șchiopătare cu urîtul, totul bine potrivit cu puțin sirop sceptic. (Firește că nu poate fi vorba aci de o îndoială provizorie creatoare, ca la Descartes). Este interesant și precar cum se realizează un personaj pretins „viu", de către un autor obiectivist. Tot ceea ce ar fi trebuit să exprime o viziune și o cunoaștere reală este înlocuit cu șabloane, cu poncife uscate care se înșiruie în frază ca mînătărcile pe sfoară. Pornind de la afirmația dogmatică pentru el, fiindcă aci nu are mijloacele să meargă la sursă, despre amestecul de bine și de rău, ca semn al vieții adevărate, fabricantul obiectivist va atribui personajelor sale, din afară, calculat statistic, un număr egal sau aproape egal de calități și defecte, pretinse trăsături caracteristice, lipite pe stîlpul de tablă al personajului, ca niște etichete pe un geamantan care a călătorit mult. La fel de iscusit și automat va fi construit cadrul și va arăta succesiunea evenimentelor... Găsești într-o asemenea operă toate aspectele vieții, dar de dedesubt sună dezolarea nimicului... Personajele chefuiesc sorbind cupe goale și declamă vorbe fără miez, rîd uscat și plîng cu glicerină. Autorul indiferentist în fața vieții speră însă că va găsi destui cititori și spectatori pleziriști, indiferenți, și ei, la ceea ce consumă cu subțire poftă.

Spațiul restrîns de care dispunem nu ne îngăduie să dezvoltăm pe toate liniile ei interioare această problemă a obiectivității, dar și a surogatelor ei parazitare... Desigur că mai sunt multe fațete încă nearătate. Ne oprim totuși, gîndindu-ne că vom putea reveni, dacă ni se va cere cumva acest lucru. Dar și mai bucuroși am fi să vedem iscîndu-se o discuție mai largă, și care, cu toată ariditatea teoretică a temei, ariditate inevitabilă de altminteri — și pe care ne-am dat osteneala s-o atenuăm, fără a dăuna pe cît s-a putut analizei — sperăm că își va putea găsi adăpost în paginile revistei, unde sunt desigur mai atrăgătoare firește discuțiile în concret și analizele activității practice. Dar sunt, oricum, necesare și unele întoarceri mai austere, chiar într-o revistă care nu are specialitatea filosofiei.

Teatrul[194], anul I, nr. 1,
aprilie 1956.

EFICIENȚĂ ȘI MĂIESTRIE ARTISTICĂ

La Congresul scriitorilor din R.P.R., care se va ține în luna iunie [195], cînd poate aceste rînduri ar putea să fi apărut și ele, se vor discuta o seamă de probleme, care încă de pe acum au fost enumerate într-un comunicat anume ale „Uniunii", arătîndu-se că pentru fiecare dintre ele a fost desemnat un raportor dintre scriitorii mai tineri, dar de frunte. Vor fi discutate astfel problemele prozei, ale poeziei, ale dramaturgiei, ale criticii literare, ale specificului traducerilor din și în limba minorităților naționale și ale literaturii pentru copii. Nu ne îndoim că atît rapoartele așteptate cu nerăbdare cît și dezbaterile vor fi foarte însuflețite și foarte bogate în vederi adînci, înnoitoare ; am fi dorit însă — și de ani de zile ne-am exprimat dorința asta, și anume, în scop educativ în sensul cel mai larg al cuvîntului — să se facă și un raport despre problema fundamentală a problemelor care se pun cu asemenea prilej, adică un raport despre problema eficienței. Dacă afirmi ceva neobișnuit despre o realitate încă necunoscută celor cărora te adresezi, ei te pot crede ori nu, indiferent de adevărul cuprins în afirmațiile tale și indiferent de cît de mult ții tu să fii crezut, cu alte cuvinte o afirmație poate fi, considerată în legătură cu cel vizat, eficientă sau nu. Adică poți fi convingător sau dimpotrivă poți fi suspectat. Problema de a convinge pe ascultător, pe cititor, pe spectator (se pune astfel nu numai față de o sală de auditori, ci și față de cititorii gazetei, fie ea literară ori nu, ai prozei, ai poeziei și așa mai departe, ca și în fața spectatorilor unei piese de teatru, ori ai unui film, ba chiar ai unor întîlniri pentru performanțe sportive) și nu numai de a-i convinge, ci și de a le obține adeziunea. Este o problemă atît de complicată încît la o cercetare analitică ea se dovedește un adevărat complex de probleme, care se cer studiate cu cea mai mare băgare de seamă. Ni s-ar fi părut deci lucru îndreptățit ca la acest congres, pentru ca el să-și ajungă scopul, să se fi aflat un raportor și pentru problemele eficienței, pentru că o literatură care nu-și ajunge scopul, adică nu convinge pe nimeni (sau convinge prea ușor, ceea ce e totuna) apare oarecum fără sens. O cauză oricît de dreaptă poate fi compromisă nu numai printr-o înfățișare și printr-o argumentare săracă, insuficientă, dar și prin stîngăcii formale, prin exces afirmativ, printr-un inutil supliment demonstrativ cu orice preț, în sfîrșit prin orice poate trezi suspiciunea celor cărora îți

propui să le faci educația. În asemenea împrejurări, cine vrea să dovedească prea mult nu dovedește adesea *nimic*. De nenumărate ori, strădaniile cel mai nobil inspirate ajung la rezultate contrare celor urmărite cu devotament și sinceritate. La piesele care se vor cu pasiune educative, de multe ori sălile rămîn goale și își cască imens și întunecos plictiseala, iar afișul trebuie schimbat, precum uneori romane voluminoase ori chiar scurte și dîrze, care urmăresc același scop, nu izbutesc să fie citite decît pe primele lor pagini, căci pe urmă împotmolesc privirea și solicită cenușiu, la rîndul lor, căscatul. Numărul paginilor nu are dealtfel importanță. O carte scurtă și proastă poate fi adesea inuman de plictisitoare și de indigestă, pe cînd cele patru volume ale unui roman ca *Război și pace* parcă se termină mai repede. Și eu cunosc cititori care cînd vedeau că numărul paginilor rămase scădea încetineau ei lectura ca să dureze mai mult.

Compromiterea, prin realizarea proastă, a unor cauze înalte, a dus aiurea la un proverb mincinos, care sună așa : „Cu sentimente nobile nu se poate face decît literatură proastă". Asemenea afirmații neroade pun deci ca premisă oricărei literaturi, așa cum o văd ei, sentimentele josnice, aberate, izvorîte din noaptea patologicului, cazuri stranii, crime gratuite, cer rafinamente în cinism și inedit în perversitate. Este posibil ca o asemenea literatură să nu-și plictisească publicul, e chiar foarte probabil că îl delectează, dar noi vedem în acest condamnabil succes și o mare parte din vină a literaturii excesiv intenționate, care nu izbutește să obțină adeziunea celor cărora li se adresează și care sfîrșește prin a se face insuportabilă și a da nostalgia contrariului.

Iată deci că nu e destul să dorești o literatură educativă, să te trudești și să-i pui toate mijloacele la dispoziție, pentru ca să-ți ajungi scopul formării și înălțării maselor.

Trebuie să știi deci nu numai ce să ceri, ci și în ce formă să ceri... Multora li se pare această chestiune atît de simplă încît se miră, poate, citind aceste rînduri, că eu văd aci nu numai o problemă, ci chiar un complex de probleme. Ei rezolvă totul cu cîteva declarații dogmatice. Am cunoscut un conducător al teatrelor care afirma iremediabil convins și sentențios că : „Muncitorii vor în teatru numai asta" ori : „Muncitorii nu vor deloc asta", cu subînțelesul că el și numai el știa ce vor muncitorii. Dar a trebuit să plece din acest post de mare răspundere, tocmai fiindcă pînă la urmă se dovedise că nici nu bănuia măcar ce vor cu adevărat acei care muncesc și mai ales cum vor ei să fie educați. Muncitorii, oameni toată ziua aplecați asupra realității, adică în orice clipă în contact cu rădăcinile incomensurabile ale concretului, nu vor să fie socotiți scăzuți intelectual și nici educați cu citiri naive din paginile cu litere de o șchioapă ale abecedarului acelor

dogmatici, improvizaţi şi pretenţioşi. Ei vor să stea în bănci la teatru în şir cu toată lumea şi nu se sperie la muzeu de un nud auriu de Tizian.

Alţii, mai puţin sentenţioşi decît fostul conducător, recurg atunci cînd e vorba de puterea de convingere a scrisului, la un termen devenit panaceu comod: „măiestrie artistică". Învelit în foiţa roz a acestei misterioase „măiestrii artistice" se poate înghiţi orice praf dogmatic... Cînd acum vreo şase ani, într-un mic for critic, care dezbătea tezele sărbătoririi lui Caragiale, am afirmat că acest mare scriitor fusese toată viaţa obsedat de „problemele măiestriei artistice", am stîrnit mînia unui dîrz luptător pe tărîmul artei, care pretindea că aş introduce o noţiune periculoasă, că sunt un suspect adept al formalismului... Astăzi expresia şi-a făcut drum, prea mult drum, şi a devenit ceva de la sine înţeles, ceva atît de simplu că mulţi socot că nici nu mai e nevoie să fie explicată. Oricine ştie — pretind ei — ce e aceea măiestrie artistică şi li se pare ridicol să se mai explice ce înţeles, ce feluri de înţeles, au aceste vocabule. E necesar însă să facem o precizare. Această inutilitate a explicaţiei, această înţelegere de la sine este cu sens unic. „Oricine" înseamnă aci pe dos: nimeni. Adică problema „măiestriei artistice" se pune pentru toată lumea, în afară de cel care pronunţă această formulă misterioasă, pe care a monopolizat-o el. Simplul fapt că el a articulat aceste opt silabe îi dă omului nostru virtuţi magice. El vorbeşte în numele unui har personal. L-aţi văzut adeseori cum lasă să se înţeleagă că el este intim cu măiestria artistică şi că se salută adică de cîte ori se întîlnesc. O salută fără ca ea să răspundă. În realitate, aceste raporturi cu „măiestria artistică" sunt un formalism tern-cenuşiu. De fapt „măiestria artistică" este şi ea supusă problemei primordiale şi vaste a eficienţei şi nu e ea chiar numai har, ci şi multă inteligenţă, foarte multă trudă şi, hai să zicem, oarecare meşteşug. Dată într-un tot concret neseparabil cu fondul, măiestria artistică, aşa cum ştim cu toţii, nu poate fi arătată şi explicată decît discursiv. E o ciudăţenie care ţine de datele şi structurile minţii omeneşti, deci de legi obiective. Şi mai implică încă acest tot neseparabil şi alte ciudăţenii, care ar trebui cercetate cu luare-aminte. Ca atare, ea ar merita să fie luată în considerare mai de aproape la un congres al scriitorilor, în toată complexitatea ei, din care noi n-am vrut să anticipăm nimic în aceste rînduri care exprimă doar un deziderat. Bineînţeles, să fie luată în discuţie dacă o poţi discuta fără să cazi în formalismul celălalt, formalismul opus, roz-fistichiu.

Teatrul, anul I, nr. 2,
iunie 1956.

NATURALISM ÎN TEATRU

Mi s-a cerut, de către cititori stîrniţi de discuţiile despre naturalism din ultima vreme, să propun cîteva indicaţii pentru identificarea naturalismului, anume, în teatru.

Fireşte că acest lucru nu se poate face aci decît în mod cu totul sumar; voi căuta să evit dealtfel încercările de a complica această temă şi mai ales voi evita s-o înec într-un noian de citate şi amănunte, pentru a-i putea păstra o anume lapidaritate.

Naturalismul a apărut — după cum se ştie — ca o vehementă reacţie împotriva artei şi literaturii cu personaje excepţionale, împotriva situaţiilor care depăşesc orizontul obişnuit, împotriva oricărui fel de înălţimi, de culmi.

Temelor mari, priveliştilor neobişnuite (în interiorul omului sau în afara lui) denunţate ca „ireale", ca nefireşti, ca false, li s-a opus un pretins adevăr al vieţii „de toate zilele", al singurei modalităţi a vieţii socotite adevărate... De fapt, s-a propus o grosolană simplificare a concretului, faimoasa „felie de viaţă", adică în realitate o nejustificată abstracţie.

Scriitorul „naturalist" vrea să se arate inteligent şi cu vedere pătrunzătoare. El descoperă şi arată triumfător cititorilor lui, celor ce-l admiră, aspectele „necunoscute", detectate de el, numai amănuntele dezgustătoare ale vieţii, cărora le proclamă primatul, ca fiind... fireşti. Necesităţile naturale chiar, ca şi patologicul, n-au scăpat astfel multor matadori ai naturalismului, care au crezut că, arătîndu-şi aci iscusinţa, „depăşesc" o artă cu valori uneori milenare.

Zugrăvind cu stăruinţă ceea ce e respingător, greu de suportat, chiar şi numai fugitiv, autorii naturalişti erau mîndri de performanţa lor ca de o mare descoperire.

Chiar atunci cînd n-a făcut etalaj de „aspecte respingătoare", naturalismul s-a înecat în fapte voit mărunte, socotind că ceea ce e jos în trup e mai adevărat decît ceea ce e sus. E necesar să arătăm aci o nuanţă în explicitarea naturalismului, care ne va apropia de o definiţie practică a lui, după ce îi vom însemna aci caracterul trecător. Dealtfel, în forma iniţială excesivă nici nu a fost viabil. A mai rămas azi doar la periferia artei, sub forma cultului banalităţii şi în formalismul patologic. Mai sunt încă rari autori, cu vanitate artistică arierată, care se mai dedau la asemenea performanţe, mereu mîndri de isprava lor. În acest sens naturalismul apare ca o varietate a formalismului, aşa cum aşa-zisul „conţinutism" este şi el o alta, alături de soiurile

dulceagului. Căci nu putem trece cu vederea pe de altă parte că, adeseori, și mari scriitori realiști nu ocolesc unele aspecte iritante, respingătoare ale realității (descrierea unor maladii grele, jocul cu rezonanțe psihologice adînci ale vieții sexuale etc.) atunci cînd necesitățile operei lor o cer (Shakespeare, Balzac, Flaubert, Maupassant și alții). De ce ei nu pot fi însemnați cu pecetea naturalismului ? Pentru motivul că în opera lor zugrăvirea unor asemenea momente este doar un mijloc, un procedeu ajutător și accidental, nu un scop în sine. Este un moment structural, menit să înlesnească o mai deplină înfățișare a întregului, care depășește cu totul la marii scriitori caracterul naturalist. Dealtfel, însuși Zola — care poate fi socotit un fel de teoretician și un fruntaș al curentului naturalist — nu e în toate romanele lui, nici chiar în toate cele etichetate de unii ca atare, cu adevărat naturalist... Astfel, pe cînd *Thérèse Raquin*, de pildă, este o proză mediocră și trivială, *Germinal* este un mare roman realist, cu toate pasajele care le par unora prea crude, fiindcă țelurile realizate în acest roman justifică și chiar cer asemenea pasaje, dîndu-le o semnificație adînc umană. Absența lor ar fi o falsificare. Un adevărat roman realist transcende — prin semnificație — faptele.

În lumina acestor lămuriri să propunem o definiție practică a naturalismului, care ni se spune că va ajuta pe cei care doresc să se descurce în meandrele problematicii artei. Mai ales în teatru, unde țintesc aceste lămuriri. Să spunem din capul locului deci că naturalismul este un „realism" nesemnificativ și inutil, adică un „realism" lipsit de autenticitate.

Și acum, cîteva indicații sumare ca niște puncte de reper.

Este naturalist autorul care încarcă inutil textul cu un limbaj pedant „de specialitate", ca să arate că e cunoscător, care înfățișează, fără să fie cerute de necesitățile piesei, scene pretins copiate după natură. Trebuie să arătăm însă că în aprecierea acestei „inutilități" se poate vedea și perspicacitatea criticii, care de multe ori consideră inutile episoade care la marii scriitori țin de esența operei, în genere. Oricum, piesa naturalistă e lipsită de semnificație, are un fals caracter documentar. Trăsăturile personajelor în asemenea lucrări sunt grosolan și strident subliniate. Fără puterea de a zbura, textul se tîrăște ca o rață după autor.

Este naturalist actorul care, vrînd să „facă" ostentativ „adevărat pe scenă", își păstrează vocea lui „naturală" (vocea pe care noi am numit-o cîndva „voce Costică") și care este cea mai mare calamitate a teatrului. Ba, uneori chiar îi îngroașă vulgaritatea. El crede că e bine să joace Shakespeare „cu glasul lui de acasă", cu vocea cu care se ceartă cu servitoarea. (Firește că acest actor naturalist nu știe cum apare accentul autenticității în arta teatrului, ce este o voce grea de sensurile concretului). Tot „ca la el acasă", ori ca la cafenea, se mișcă actorul naturalist de la un

capăt la altul al scenei — de obicei cu spatele spre sală — şi, cînd se opreşte, imită iscusit pe cel care mănîncă cireşe şi scuipă sîmburi ilustrativ. Sub motiv că Racine nu e natural, el îi va debita versurile ca într-o conversaţie întîmplătoare în jurul mititeilor de la birt. Pe Caragiale îl joacă strîmbîndu-se mult, cu o voce spartă ca un fund de butoi, fără să-i păstreze lumina, inteligenţa. Atunci cînd vrea să reprezinte un savant de 60 de ani, actorul naturalist va lua un mers cocîrjat şi va vorbi rar, ca un cretin. (Tocmai în zilele cînd scriu aceste rînduri, are loc în Capitală „Congresul matematicienilor români", la care participă făcînd o adevărată demonstraţie de vioiciune intelectuală şi marele savant Hadamard, care e în vîrstă de 92 de ani şi a venit cu avionul să ia parte vie la lucrările congresului). Pentru actorul naturalist, orice ţăran strigă, latră rural, iar unul de 45 de ani e un moş gîngav, abia se mişcă şi mestecă în gol. Dacă are o scenă care i se pare lui de haz, actorul îşi bîţîie mîinile un sfert de ceas. Cînd trebuie să moară în faţa spectatorului, el agonizează ca un apucat un sfert de oră.

Regia naturalistă va lungi interminabil pasajele banale şi terne ale textului (de pildă, marile scene ca: „Dă-mi un pahar cu apă!" etc.) şi, în schimb, va pierde pe drum toate replicile profund semnificative ale piesei. Montarea naturalistă a unei piese este aceea în care cele 36 de tablouri ale unei drame istorice sunt construite fiecare dintre ele, fără deosebire, în cinci dimensiuni pe scenă, cu cîteva etaje şi cu toate acareturile respective, plus un grajd, o trăsură, pădurea şi munţii din fund, chiar dacă într-unele din aceste tablouri nu se schimbă decît trei replici incolore, puse de autor ca să facă legătura şi trecerea dintre tablouri. Două tone de decor pentru 300 de grame de text. Se cheltuiesc inutil bani grei, care ar putea să fie de folos într-altă parte. Se istovesc scrîşnind din dinţi maşiniştii nevoiţi să-şi vadă astfel batjocorită greaua lor muncă. Se plictisesc şi capătă gînduri negre spectatorii, aşteptînd în pauze interminabile, mai lungi decît tablourile respective, schimbarea decorurilor. Regizorul şi scenograful vor să „facă real" şi nu produc decît lamentabile şi haotice şandramale de hîrtie încleiată, care se vrea castel, cu satele vecine, ori cazinou muncitoresc cu bulevard cu tot. Se aduce pe scenă o mobilă care necesită trei camioane ca să fie transportată, şi care e atît de greoaie pe scenă încît te apasă, ca şi cînd ai duce-o în spate.

Realism inutil încărcat şi umflat fără semnificaţie, lipsă de bun-simţ, mitocănie artistică, parazitism intelectual, iată ce este caracatiţa naturalistă în teatru.

Teatrul, anul I, nr. 3,
august 1956.

OGLINDIRE OBIECTIVATĂ ŞI IMITAŢIE

După cîte ştim, o specificare a deosebirilor dintre oglindirea obiectivă şi imitaţie nu s-a făcut pînă acum în teoria artei şi astfel dăinuie şi azi echivocul familiar iscat încă din *Poetica* lui Aristotel, echivoc accentuat cu veacurile pe toate prelungirile nuanţelor implicate în această problemă, agravat încă prin toate răstălmăcirile posibile.

Scria Aristotel în *Poetica* sa : „Tragedia este... imitarea unei acţiuni alese, complete, de oarecare proporţii, într-o vorbire frumoasă prin aplicarea parţială, deosebită a modalităţilor de înfrumuseţare, — nu în formă epică, ci prin persoane în acţiune —, o reprezentare care prin provocarea sentimentelor de milă şi groază în acelaşi timp duce în modul acesta la descărcarea de aceste emoţii.

Cel mai important element este fabula, căci tragedia este o reprezentare imitativă, dar nu imitînd oameni, ci acţiune şi viaţă. Şi chiar viaţa constă în activitate, iar scopul vieţii (fericirea) este un fapt, un dat material". (*Poetica*, 6).

Teoria operei de artă socotită ca o imitaţie după natură, trecută şi prin alambicul lui Boileau, a fost făcută apoi de pe poziţiile cele mai diverse, chiar şi de pe colnicele idealiste... A fost prezentă şi în estetică la naşterea ei, ca titlu şi ştiinţă, cu Baumgarten, încît a fost nevoie să fie dîrz combătută de acele teorii ale artei care se voiau întemeiate pe noţiunea de frumos şi de „finalitate fără scop".

Efectiv, teoria imitaţiei în artă a provocat atîtea încurcături, încît, rînd pe rînd, s-au ridicat împotriva ei nu numai artiştii, dar şi cea mai mare parte dintre sistemele estetice create în veacul trecut (numeroase şi într-un ritm impresionant). Le-a fost uşor acestora să arate că imitaţia este o vedere trivială şi că trebuie să i se opună alte concepţii, subţiri şi elevate, cele ale ficţiunilor idealizate, a poeziei suave, a spontaneităţii nelegate de nici o servitute, a evadării din real sub toate formele : vis, poezie pură, pictură fără anecdotă, fără subiect, totul supralicitat pînă la suprarealism, cubism, expresionism şi altele.

În faţa acestor pretenţii egocentrice, întinse pînă în zonele absurdului, stătea însă sentimentul puternic că mai toate capodoperele artei, în decurs de 2500 de ani, au un caracter realist, fie în literatură, fie în teatru, fie în pictură şi sculptură, fie în muzică. Acest sentiment s-a închegat în ultimul veac în teoria realismului în artă. Era cu neputinţă să se închidă ochii în faţa

evidenței, în fața măreției operelor realiste, și totuși realismul a dus, și din păcate duce, o luptă grea. S-au ridicat împotrivă atîtea teorii seducătoare prin „originalitatea", prin „ingeniozitatea" și prin caracterul lor rafinat, încît numeroși teoreticieni și artiști au cam dat înapoi în concepțiile lor realiste. Pricina acestor zile grele pe care le cunoaște realismul este că de el se ține scai acea rudă a sa foarte precară și meschină, compromițătoare, teoria „imitației", a „copiei fidele", un fel de noroi lipicios din care nu-și poate desface picioarele... De nenumărate ori, realismul a încercat cu indignare și silă să se lepede de această rubedenie milenară, dar niciodată n-a izbutit să convingă definitiv. A clamat el însuși cu dezgust facilitatea imitației, urîciunea tuturor copiilor după natură, dar este cert că n-a convins, mai ales că adversarii săi subtili și egocentrici nu țineau deloc să se convingă, dimpotrivă, erau beți de farmecul formulelor lor, mai totdeauna plastice, spirituale și, în lumea lor, epatante. I s-a recunoscut realismului, cu un sens peiorativ, locul în cărțile de școală, în muzee, în academiile militare, în teatrele oficiale, dar destul de rar s-a păstrat în stima „elitei"... Atîția „avangardiști" strîmbă din nas cînd li se vorbește de Balzac !

Pricina acestei neplăcute stări de lucruri nu e faptul că teoreticienii realismului n-ar fi explicat, cu belșug de argumente teoretice, îndreptățirea punctului lor de vedere. De la ideea de obiectivitate a operei de artă, formulată de unii esteticieni, pînă la viziunea „originară", argumentată impresionant de un filosof de mari merite în stabilirea caracterului realist al oricărei creații, și mai ales pînă la clara, categorica teorie a „reflectării" lumii reale în opera artistului, poziția realismului fusese întemeiată cu hotărîre. Lucrurile merg destul de bine pentru cei de bună-credință, cîtă vreme realismul se înfățișează singur, în opoziție cu seducătoarele aberații ale subiectivismului absolut, spontan, liber de orice servitute concretă, al magiei poetice care fermeca pomenitele „elite" (rareori cu adevărat intelectuale). Încurcăturile se iveau cînd apărea, ținîndu-se de mantaua realismului, detestata „artă imitativă", care protesta împotriva anatemei și proclama cu emfază : „Oglindirea realistă ? Tocmai asta sunt și eu, chiar oglindirea realității. Ce sunt altceva decît „oglindire", sau, dacă vreți, ce este altceva oglindirea decît reproducerea, redarea fidelă a acestei realități ?" Mai ales cînd imitația apărea sub forma — de care unii erau foarte mîndri — de „copie" după natură, împodobită cu eticheta naturalistă, realismul era și, vai !, este cuprins de amărăciune și silă. În hotărîrea lui de a se lepăda de asemenea rubedenie, care îl face de rușine, și incapabil s-o renege valabil teoretic, el se lepăda de ea sentimental și „estetic", sărind imprudent de pe propria sa poziție, care îi apare greu de ținut și, ceea ce este mai grav, trădîndu-și propria sa esență, adică adoptînd în

mod oportunist şi fără jenă, trăsăturile esenţiale ale duşmanului înverşunat, ale egocentrismului zis poetic. Încolţiţi, reprezentanţii realismului se apără teoretic, amendînd prudent şi categoric însăşi ideea oglindirii obiectivate. „Nu, noi nu suntem rudă cu nici un fel de imitaţie, cu nici o copie după natură (ceea ce e adevărat), pentru că oglindirea, aşa cum o înţelegem noi, nu este simplă (? !) redare a modelului ; arta realistă nu este reproducerea realităţii aşa cum e ea, ci cu totul altceva." Este — pretind ei — „prelucrarea modelului", este realitatea văzută prin prisma artistului, e redare „personală", este „interpretare", da, „interpretare", în care se vădesc stilul şi personalitatea artistului. Nu se poate spune că nu e frumos. Din păcate, recurgînd la asemenea argumente, lăsînd oglindirea fidelă pe seama imitaţiei şi copiei după natură, realismul cedează şi nu poate să concureze în nici un caz cu adversarul său de ieri şi de azi, care, luînd notă, nu se mulţumeşte cu o îngenunchere de compromis.

Nervozitatea şi apostazia teoreticienilor (mai ales a artiştilor realişti care se încurcă în consideraţii teoretice) sunt şi mai mari de la apariţia în cîmpul artei a unui nou focar, reproducerea mecanică, pe nume : arta fotografiei. Diabolica născocire de la începutul veacului trecut, a celor trei — Niepce, Daguerre, Talbot [196] —, a încurcat şi mai rău toate socotelile realismului. Dacă te lepădai de acea rudă compromiţătoare care era imitaţia, deşi era vorba tot de mîna şi de ochiul omului, ce ai putea să faci cînd o simplă maşină, un simplu aparat, izbuteşte în tehnica reproducerii „mai bine decît orice mînă omenească ? Mai ales în sectorul picturii, deruta a fost stupefiantă. De ce să mai semene portretul cu modelul său, în realizarea artistului, dacă fotografia poate izbuti ceva şi mai asemănător ? Mare încurcătură au provocat, totuşi, portretele Renaşterii, cum şi atîtea compoziţii ale epocilor următoare, cînd în mod cert asemănarea era căutată, pretinsă, fiind un merit şi un motiv de mîndrie. Nici peisajul ulterior nu schimba în genere problema. Unii au văzut în apariţia fotografiei moartea picturii ca artă, pur şi simplu. Pictorii cei mai dornici să demonstreze temperament, cei mai însetaţi de originalitate au dedus că viitorul picturii stă în abandonarea totală a realismului, în căutarea unor drumuri noi. S-au produs rînd pe rînd impresionismul, expresionismul, cubismul, fauvismul, şi aşa mai departe. Sunt de neuitat accentele de silă şi mînie ale unui atît de îndrăzneţ poet ca Baudelaire, cel ce a fost pe deasupra şi un critic de artă care a depăşit epoca. El formula ironic crezul naturalist : „Cred că arta este şi nu poate fi decît reproducerea exactă a naturii, de aceea o industrie care ne-ar da un rezultat identic cu natura ar fi arta absolută". Şi apoi, continua şi mai batjocoritor : „Un zeu răzbunător a îndeplinit dorinţele acestei mulţimi. Daguerre a fost jupînul ei. Din acel moment, societatea

imundă s-a năpustit ca un singur Narcis să-și contemple propria sa imagine pe metal“ (primele fotografii erau reproduceri pe metal, n. n.). Și, în altă parte: „Deoarece industria fotografică era refugiul tuturor pictorilor ratați, prea puțin înzestrați sau prea leneși ca să-și termine studiile, această modă universală avea nu numai caracterul orbirii și al imbecilității, dar satisfăcea prin ea și ceva răzbunător.“ Și încă mai departe: „Sunt convins că progresele prost aplicate ale fotografiei au contribuit, ca dealtfel toate progresele materiale, la sărăcirea geniului francez, și așa destul de rar.“ Notează Waldemar George, care nu e un realist și din care luăm o parte din aceste citate: „Baudelaire se trudea să oprească valul de realism care amenința să cuprindă pictura, de aceea dădea un strigăt de alarmă.“ „Din zi în zi — spunea Baudelaire — arta își pierde din respectul față de ea însăși, se prosternează înaintea realității exterioare, iar pictorul devine din ce în ce mai înclinat să picteze nu ceea ce visează, ci ceea ce vede.“

Dacă spaima de „fotografie“ a putut să facă pe un critic atît de pătrunzător, care a anticipat multe judecăți de valoare în artă, să-și piardă vederea clară, e ușor de închipuit ce ravagii a făcut această spaimă în lumea artiștilor plastici și a poeților în genere. Numeroase sunt cazurile în care înșiși autorii și teoreticienii realiști, intimidați și rușinați, își însușesc punctul de vedere al lui Baudelaire despre fotografie, alunecînd pe o altă poziție, care e un realism hibrid, folosind servil unele din argumentele individualismului egocentric. Pricina este că pînă astăzi nu s-a formulat de către teoreticienii artei, sau de către creatorii în artă, adepți ai realismului, în mod valabil și convingător, fără să se abandoneze cerințele și însușirile reale ale acestei modalități în artă, deosebirea de specie — căci este o deosebire de specie — dintre realism și imitație sub orice formă. Dacă teoria oglindirii în artă ar fi fost făcută în mod eficient, așa cum ea a fost făcută în tezele cunoașterii științifice, incompatibilitatea dintre realism și imitație (ori copie după natură) ar fi devenit inteligibilă în cercurile largi ale creatorilor în artă, le-ar fi devenit familiară în discuții și comentarii și ei nu s-ar afla nepregătiți în fața asaltului teoriilor și opiniilor egocentrismului formalist, cum e în genere regula, îndeosebi în Occident. În fața unor argumente și a unei personalități cu prestigiul lui Baudelaire, de pildă, oamenii crezuți realiști se descoperă intimidați, descumpăniți, neputînd să răspundă. Căci cîteva poncife împrumutate chiar de la panoplia teoriilor idealiste și de pe aceea a purismului poetic nu pot fi de ajuns ca să consolideze poziția și teoria realismului în artă, să înlăture echivocurile nedorite și să facă să înceteze o lipsă de convingere, o anumită jenă, iscate din conștiința unei poziții false (fără temei real). Ele trădează — aceste poncife hibride — pofta fără luciditate la roadele din grădina vecină.

O teorie științifică nu poate merge după formula : „Ghici ce stă în pom, e verde și cîntă ? ? ? — Nu știi ? — Nu ! — E peștele. — Păi, peștele stă în pom ? — Stă, dacă îl legi cu sfoară. — Păi, e verde ? — E verde, dacă îl vopsești etc., etc.". Realismul trebuie să se impună teoretic prin el însuși, prin imperativele esenței sale, prin ceea ce are mai adînc în el. Hotărît, nu e nevoie să-l legi cu sfoară și să-l vopsești în verde.

Teatrul, anul I, nr. 4,
septembrie 1956.

Despre unele probleme

ÎN TEATRU ȘI CINEMATOGRAF

Căldurile estivale nu au îngăduit să se comenteze, așa cum ar fi trebuit, dezbaterile celei de a treia „consfătuiri a creatorilor în cinematografie". [197] E de regretat, cu atît mai mult cu cît unele probleme dintre cele dezbătute privesc în același timp, într-un mod ușor diferit, și teatrul. Lucrul este explicabil, fiind vorba de aceeași esență artistică, exprimată prin tehnici diferite. Vreau să subliniez din capul locului acest fapt deoarece mi se pare că la această consfătuire el a fost, în mod curios, combătut, subliniindu-se îndeosebi așa-zisul „specific" al cinematografului. Eroare care ar putea duce la grave rătăciri. Reacția e, totuși, pînă la un punct explicabilă. Concepția de pînă acum a conducerii cinematografiei pretindea că scenariul ar fi o varietate literară pur și simplu, în sfîrșit un fel de literatură pletorică și cu adjectivele, multe, cît mai frumoase, fotografiate. Greșeală inexplicabilă, fiindcă un scenariu n-are de ce să fie un scenariu literar ; el nu poate fi decît un scenariu cinematografic. Adică un scenariu, pur și simplu. Cu alte cuvinte, un tot organic de secvențe vii. Că ani de zile a dăinuit prejudecata scenariului năclăit de literatură proastă nu a fost fără consecințe. Firește că e bine că s-a sfîrșit cu asemenea vedere precară, mai ales că eroarea a fost plătită cu destule filme proaste, cu multă risipă de bani și cu multă pierdere de timp prețios. Constatările unor colaboratori de frunte ai cinematografiei sunt elocvente în această privință. Spicuim din *Contemporanul*, unde aceste constatări au apărut, părerea unui regizor care, dealtfel, a dat unul dintre cele trei succese relative ale cinematografiei noastre : „Este sigur că situația cu totul nesatisfăcătoare din domeniul creației cinematografice la noi se datorește nu numai acelor factori care au împins arta fil-

mului spre schematism, care au nivelat brutal particularitățile creației artistice“ etc. După o săptămînă, o pană bine ascuțită din preajma conducerii cinematografiei — scrie, la rîndul său : „Fără îndoială, însă, că pînă acum cinematografia noastră a răspuns în prea mică măsură comandamentului istoric al epocii pe care o trăim, iar rezultatele dobîndite nu satisfac sarcinile mari trasate cineaștilor de către partid și guvern, nici exigența severă mereu crescîndă a maselor largi de spectatori, față de care filmul românesc are mari, neacoperite datorii. Nu de puține ori, cinematografia noastră a dat opere schematice, sărace în idei, neconvingătoare, de o primitivă factură artistică, atunci cînd nu a făcut chiar concesii prostului gust, prin filme ca *Brigada lui Ionuț* și *Ilie în luna de miere*[198]. Cum se arăta și în referat, greutățile firești de creștere nu pot justifica întîrzierea procesului de maturizare. În ultimul timp, a devenit din ce în ce mai evident că, în cinematografia noastră, există o serioasă rămînere în urmă mai ales în raport cu dezvoltarea vertiginoasă a altor cinematografii naționale și a cinematografiei mondiale.“

Am preferat să dau aceste elocvente citate, în loc să scriu ceea ce știu eu însumi în legătură cu filmul la noi. O încercare de colaborare cu conducerea cinematografiei, prin anii 1951—1952, mi-a lăsat amintiri atît de penibile, încît și atunci, ca și apoi de-a lungul anilor, în afară de sfaturile pe care am socotit că este necesar să le dau acolo unde trebuie, în interesul cinematografiei românești înseși, mi-am interzis orice intervenție în scris sau în dezbateri colective ; e mai rezonabil decît pare, fiindcă dacă filmul românesc a suferit ingerințele unei conduceri deficiente, forțele vii ale artei românești și-au dovedit în alte domenii puterea de creație, iar P.M.R. a dovedit încă o dată că, atunci cînd exemplarele puse în față sunt de soi prost, după un timp de încercare ele sunt înlăturate, iar terenul curățat e pus la dispoziția celor chemați să satisfacă interesele poporului și ale culturii românești. Era deci mai bine să nu intervin și eu, pentru ca experiența să fie cît se poate de scurtă și cît mai concludentă. Dacă îmi spun cuvîntul astăzi, este pentru că sunt oarecare semne că o redresare ar putea fi cu putință. (Ar fi de dorit, în orice caz, ca experiențele trecute să nu se repete.) Fac acest lucru aci și fiindcă, încă o dată, problemele esențiale ale teatrului și ale cinematografului sunt comune.

Scenariul *Bălcescu* gîndit și redactat de mine în modul strict cinematografic, cu numeroase episoade și dezvoltări esențiale (față de piesă), a fost refuzat de conducerea cinematografiei ca „lipsit de calități literare“. El a fost dat tov. V. Silvestru să-l transforme în scenariu literar. După aproape un an de zile, redactorul a prezentat un scenariu oarecum propriu, care de la 200 de pagini dactilografiate crescuse literar la 340. Această operă a d-sale a

fost apreciată și aprobată de conducere ca o biruință, ca un izbutit scenariu literar. Posed o copie după această curioasă producție, care mi-a fost propusă ca model și lecție. Poate că organele de conducere, și chiar o anume facultate, ar avea ceva de învățat studiind totuși, cu severitate bineînțeles, și comparînd drama în trei acte *N. Bălcescu*, scenariul *N. Bălcescu* și romanul *Un om între oameni*, toate de același autor, urmărind cum se pot realiza unitar, și totuși diferit, cu plusuri și minusuri, cele trei viziuni ale aceleiași substanțe concrete. Ar afla poate ce deosebire este între modalitatea piesă și modalitatea roman, între modalitatea piesă și modalitatea film și în sfîrșit între modalitatea roman și modalitatea film ale aceleiași concepții despre eroul Bălcescu. Ierte-mi-se, după șapte ani, pedanteria acestei precizări, mai ales că, dacă rezultatul va fi sever cu autorul, acesta e gata să primească, de va fi cazul, admonestările cuvenite. Pretinde numai ca să fie luată în considerație exclusiv versiunea „a doua" a scenariului, celelalte trei următoare datorite unor colaborări străine, nedorite, abuzive, socotindu-le că nu îl reprezintă.

Acum, și schimbînd aci tonul, să trecem la generalități. Vrem să arătăm lămurit că ne deosebim de bunele condeie critice citate mai sus, atunci cînd aceste condeie propun soluții. Aci apar unele confuzii care pot să ducă departe, să ia încurcăturile și amărăciunile de la început. Am ținut să notăm mai jos, împreună cu observațiile noastre, propunerile din *Contemporanul* și fiindcă ele pot să fie în bună parte un ecou al dezbaterilor care au avut loc, să reprezinte puncte de vedere iscate multiplu. Există, de la începutul acestui veac îndeosebi, o problemă centrală, în același timp vitală, a teatrului în toată lumea și, firește, și a cinematografului. Este într-adevăr problema nr. 1, așa cum i se spune adeseori, și privește relația text-regizor. De la începutul acestui veac, în teatru îndeosebi, regizorul a luat ofensiva, proclamîndu-și, cu o energie nebănuită, primatul său față de textul de dramă ori de comedie. Au fost cincizeci de ani și mai bine de experiențe uneori dezolante, care din fericire sunt pe cale să se încheie cu singura soluție impusă de logică și de legea creației în artă. În teatru, primatul textului apare azi de necontestat. Spre ce soluție se pare însă că s-a îndreptat consfătuirea creatorilor în cinematografie ? Dacă luăm chiar începutul unuia dintre articolele de mai sus, ar putea să existe serioase îndoieli : „Lucrările consfătuirii cineaștilor au avut, precum se știe, în centrul lor problema creației regizorale, a condițiilor ei obiective și subiective, a răspunderii artistice și cetățenești a regizorilor de film, care sunt chemați nu numai să producă opere de artă mai multe și mai bune, dar și să aducă în arta complicată și atît de sugestivă a filmului o amprentă nouă, originalitate și îndrăzneală creatoare, să fie în stare să definească

în cele din urmă stilul național al filmului românesc, diferit de toate celelalte stiluri naționale"...

Chiar dacă nu este proclamat literal primatul regizorului, este limpede însă că acesta este gîndul autorului, care este dealtfel el însuși — așa cum am indicat mai sus — unul dintre cei trei regizori ai noștri pe care succesul nu i-a ocolit, în raport cu mijloacele pe care le-a avut.

Mult mai explicit este celălalt articol : „Regizorul este creatorul sintezei cinematografice, autorul principal al filmului, conducătorul ideologic și artistic al colectivului de filmare". Firește, nu este lipsită de echivoc expresia „creatorul sintezei cinematografice", atîta vreme cît nu se definesc factorii care intră în sinteză și mai ales titlul cu care fiecare din acești factori intră în această sinteză. Aci e punctul nevralgic. Dirijorul care interpretează pe Beethoven este „creatorul sintezei" numită concert, dar poate el să-și manifeste „personalitatea", „originalitatea", „stilul" dincolo de cît îngăduie simfonia pe care o dirijează ? Este evident că el nu trebuie să fie decît un slujitor ideal al textului, sau, mai bine zis, un „organizator al concertului", care poate fi un adevărat geniu, fiindcă este destul loc pentru un genial interpret fidel, între Beethoven și publicul auditor. El este cel care dă suflul, ritmul necesar orchestrei, care nu poate fi comunicat de oricine, el organizează colaborările necesare, supunîndu-le textului.

Firește că un regizor poate organiza mai bine sau mai rău un spectacol cu *Hamlet*, căci niciodată o piesă de teatru scrisă nu poate realiza în amănunte totalitatea concretă pe care o cere un spectacol văzut. Este în modul de a fi al concretului un infinit număr de accente și completări subsidiare care depășesc posibilitatea redactării. Dar este un semn de ingerință fără orizont în artă să tăgăduiești primatul piesei și comandamentele acestui text. Căci textul este adevărata invenție, creație artistică propriu-zisă, iar creația regizorală are un caracter, repetăm, auxiliar. Regizorul de teatru nu este „autorul principal" al spectacolului de Shakespeare și nici regizorul cinematografic nu poate fi autorul principal al filmului. Vittorio de Sica [199] n-a tăgăduit niciodată partea lui Zavattini [200] în filmele care le-au adus atîtea succese. Deci, regizorul se supune textului, în afară de un singur caz, anume cînd regizorul este el însuși autorul scenariului. Ceea ce nu e deloc exclus, ceea ce este chiar cazul cu multe dintre marile filme clasice. După cum, dealtfel, există și cazul dimpotrivă : Marcel Pagnol [201] a devenit regizorul propriului său scenariu. Tocmai aici este obîrșia erorilor... Din faptul că unii regizori au fost adeseori și autori de scenarii, din faptul că unii scenariști sunt uneori și regizori, din faptul că din cînd în cînd au și inspirații parțiale de creatori, pe care le sugerează scenaristului, s-a ajuns să se confunde esențele.

În nici un caz însă, sugestiile regizorale, binevenite uneori, nu pot fi totdeauna obligatorii pentru autor.

Peste toate acestea, distincția rămîne hotărîtoare. Scenaristul este creatorul narației cinematografice, indiferent dacă acest creator este blond sau brun, dacă este diplomat sau autodidact, dacă este membru al Uniunii Scriitorilor din România sau al sindicatului metalurgiștilor, student sau prim regizor al cinematografiei românești. Ceea ce, firește, este perfect valabil și în teatru. Chiar într-una și aceeași persoană, esențele creatoare trebuie să fie deosebite, iar atributele și atribuțiile lor, limpezi.

O întregire. Firește că rămîne un drept inalienabil al unui regizor de film să refuze să traducă în viziune ecranică un scenariu care nu-i place, după cum are categoricul drept, ca oricare cetățean, după Constituție, să propună aprobării cuvenite propriul lui scenariu. Ceea ce nu are dreptul, e să modifice pe propria lui răspundere, fără consimțămîntul scenaristului, scenariile aprobate de cei ce răspund de mersul filmului românesc, mai ales cînd întîmplarea face ca tocmai filmele în care regizorii și-au impus colaborarea (și cu numele asociat la scenariu pe generic) să fie, lucru ciudat, printre cele mai proaste.

Mîntuit de concepția nefericită a scenariului „literar", în care invenția, creația cinematografică curentă, era înlocuită cu descrieri interminabile după natură și costum ori cu portrete fotografice iscate din peniță, nu putem să nu atragem din nou luarea-aminte că un scenariu este un scenariu și că el trebuie să fie ferit, neapărat, de literatura proastă. Valoarea lui nu stă în descrieri, care sunt în genere împliniri de resortul regizorului, ci în invenția de acțiuni cinematografice.

Că plutesc în aer unele confuzii stă mărturie și faptul că rolul regizorului a fost specificat în mod curios de autorii articolului. Dar acest capitol cere o lămurire mai de aproape, căci din păcate încercările teoretice de a explicita condițiile creației în raport cu cele ale interpretării nu au dus în teoria artei la rezultate concludente.

P.S. O dezbatere mai de aproape mi se pare că se impune, căci apare primejdia unei rătăciri din nou într-o lamentabilă experiență, dar acum în răspăr. Am adăugat acest P.S. citind, după ce acest articol era dat la cules, opinia unui foarte talentat poet, care denunțînd, tot în *Contemporanul*, calamitatea scenariului literar, face totuși afirmația surprinzătoare că „nu există paralelism între piesa de teatru și scenariu" și că acesta din urmă ar fi un „semifabricat" (?) menit să-l ajute pe autorul filmului, pe regizor, adică rătăcirea care se vestește ni se pare și mai gravă, cînd știm că aproape toate filmele slabe produse pînă azi sunt bazate pe scenarii modificate „ad libitum", modificate înverșunat de către

regizorii respectivi, după concepţia, vederile şi pretenţiile lor „creatoare".

S-ar putea ca noua conducere să aibă punctul ei de vedere: să modifice totul, sau să nu schimbe nimic. Ar fi o iluzie primejdioasă să se creadă că o simplă declaraţie cu picioarele în glod va deschide o eră nouă, cu material vechi. O confuzie de atribuţii şi funcţii între diversele organe ale cinematografiei e legată de primejdii. Directorul general nu se poate dosi birocratic faţă de categoricele lui răspunderi, autorul (scenaristul), la rîndul său, nu poate veni cu traista creaţiei goală, regizorul nu-şi poate schimba după poftă funcţia lui organică, atît de necesară, cu apucături şi toane de diletant universal; fără să uităm bineînţeles pe actor, care nu e chiar o cantitate atît de neglijabilă aşa cum ţin anumiţi preopinenţi să ne convingă. În orice caz, problema succesului în artă este şi o problemă de exigenţă. Depinde cu ce te mulţumeşti. Ceea ce e valabil şi pentru producţia de filme.

Teatrul, anul I, nr. 5,
octombrie 1956.

Despre unele probleme

PROPUNERI ANALITICE

Arătam în articolul din numărul trecut al revistei de ce a fost firesc ca nefericita concepţie despre „scenariul literar", după care un scenariu trebuie să-şi dovedească însuşirile artistice neapărat la lectură şi să fie judecat după însuşirile lui „literare", nu putea duce decît la insuccese în serie, sfîrşeşte într-o fundătură fără soluţie. Dar subliniam cu acest prilej că nu găsim mai fericită nici concepţia care a dominat, după cît se pare, la „Consfătuirea creatorilor în cinematografie", aceea a scenariului de resort regizoral, a textului-pretext pentru exerciţii regizorale în cinematografie. Ca şi în teatru, şi în realizarea filmului se impune primatul textului.

Nu ne-am închipuit nici o clipă că prin asta am lămurit datele problemei. Dealtfel, gîndul nostru nu a fost decît o expunere aporetică, în realitate o invitaţie la discuţie. Condiţiile tehnice în care apare o revistă lunară nu ne-au îngăduit să aşteptăm eventuale obiecţii şi propuneri, ca să ştim în ce puncte ale malului bate eventual şuvoiul discuţiei, pentru îndrumarea ei mai departe. Ne mulţumim de aceea cu un material indirect, însă interesant ca

date, care ar putea să stimuleze felurite observații. La *Gazeta literară*, unul dintre fruntașii criticii dramatice de azi, Vicu Mîndra, publică, în cadrul unei serii, un articol *Despre caracterul scenic al dramei* [202], care mi se pare interesant. O discuție nu e dialectică, dacă nu dă locul cuvenit termenilor inițiali, dacă afirmațiile luate în considerație nu își păstrează fața proprie. Iată de ce vom urmări mai de aproape firul esențial al expunerii făcute de confratele nostru. Vicu Mîndra amintește din capul locului formula lui Thibaudet, critic literar de mare reputație în Franța dintre cele două războaie, formulă „care proclamă superioritatea spectacolelor într-un fotoliu" asupra celor din sala de teatru, „Thibaudet deosebea astfel în literatura dramatică... teatrul-teatru de teatrul-literatură..." Teatrului-teatru îi refuza orice legătură cu literatura... Lăudînd „teatrul-literatură" a lui Lenormand, criticul subliniază ca pozitivă construcția epică, de roman a pieselor acestuia, adică „tocmai divorțul afirmat cu legile genului dramatic..."

Thibaudet era în mare măsură un erudit și un pervertit al literaturii, „de la chose littéraire", fără prea multă sensibilitate pentru harul artistic. Preferința pe care el o acorda lui Lenormand față de Marcel Pagnol arată că între contemporanii săi, privirea criticului se plimba confuză. Urmașii indirecți ai lui Thibaudet sunt cei care gustă cu poftă acel hibrid care este „scenariul literar". Puțin înainte de războiul celălalt, trăia în Franța un autor dramatic foarte subțire, care scria piese crezute foarte intelectuale și erau foarte prețuite de esteții timpului său. Se numea François de Curel și este astăzi tot atît de puțin jucat ca și Lenormand cel prețuit de Thibaudet. Firește că Vicu Mîndra nu e de părerea lui Thibaudet. „El avea desigur dreptate atîta vreme cît nega valoarea literară a teatrului meșteșugăresc, redactat cu vervă superficială și bazîndu-și succesele exclusiv pe lovituri de teatru pregătite cu măiestrie".

Aci, termenul „valoare literară" ar putea să ducă la confuzii. Ar putea să apară ca o întoarcere la „teatrul-literatură". Confuzia este nu numai terminologică și e datorită faptului că, în decurs de două mii cinci sute de ani, Teoria Artei nu a izbutit să determine nici unul dintre termenii folosiți în discuțiile despre artă. Vicu Mîndra, așa cum este tradiția, gîndește „literatura" ca un gen artistic, iar poezia, romanul, literatura dramatică etc. drept speciile lui. Am spus „etc", fiindcă și critica (literară, plastică, dramatică, muzicală, cinematografică, iar etc.) sunt specii literare. Numai că această concepție îngăduie oarecum ca punctul de vedere al lui Thibaudet și al partizanilor „scenariului literar" gonit pe ușă, să se întoarcă pe fereastră, calitățile esențiale ale teatrului trebuind să coincidă cu cele literare (stil, frumusețea limbii, erudiție, farmec, „originalitate" etc.).

Tînărul critic, însă, datorită bunului-simţ transcendental al culturii, cît şi propriului său bun-simţ, depăşeşte dificultatea, şi o depăşeşte aşa cum s-a făcut totdeauna, în două mii cinci sute de ani, sărind de pe linie cu seninătate comodă.

Citînd pe A. W. Schlegel şi pe Belinski [203], d-sa scrie :

„Am vrea astăzi să precizăm tocmai faptul că valoarea literară (?) a operei dramatice este condiţionată nebănuit de mult tocmai de virtuţile sale scenice. Într-adevăr, cum putem să discutăm valoarea unei piese fără a ne opri asupra profunzimii caracterelor sale ? Şi cum putem dobîndi succese în analiza caracterologică a personajelor, fără a judeca intensitatea şi valabilitatea conflictului în care se limpezesc trăsăturile eroilor ?"

Desigur, dificultatea a fost depăşită, dar privind cu atenţie formularea d-sale despre „virtuţile scenice", nu putem să nu băgăm de seamă că „profunzimea caracterelor", precum şi „intensitatea şi valabilitatea conflictului" sunt „virtuţi" care se cer şi romanului, şi filmului. (Lăsăm la o parte alte două-trei „virtuţi" ca : „atmosfera specifică, logica intrărilor şi ieşirilor din scenă" şi „nervul dramatic", deoarece în zona asta formularea ni se pare grăbită şi ar merita o discuţie apropiată, primejdie fiind să ne depărteze de punctul de vedere al „Primatului textului", care e sprijinit de Vicu Mîndra cu aceeaşi hotărîre ca si de noi).

Ceea ce ni se pare sigur e însă că aceste „virtuţi" sunt şi ale filmului, şi ale romanului. Nu sunt, cu alte cuvinte, „specifice teatrului", mai bine zis dramei. E de netăgăduit că un roman ca şi un film bun se întemeiază pe caractere puternice şi conflicte intense, în zona superioară. Şi atunci, ce este propriu teatrului şi ce e propriu cinematografului ?

Cu aceasta revenim însă la discuţia începută în numărul trecut al revistei. Primatul textului nu poate fi pus în discuţie nici în regia teatrală, nici în regia cinematografică. Textul este cel care reprezintă creaţia propriu-zisă, caractere, probleme şi conflict intense. Chiar atunci cînd e vorba de un scenariu oral. Ne gîndim adică la unii regizori mari care au lucrat de-a dreptul, fără scenariu, regizorul creînd scenariul pe măsura turnării filmului.

Dar atunci, se pune iar întrebarea cu care încheiam data trecută. Ce rămîne regizorului în ambele împrejurări ? Care e contribuţia artistică a regizorului în teatru, în cinematograf ?

P.S. Între timp ni s-a dat prilejul să citim în *Film*, publicat pare-se integral, chiar referatul „Consfătuirii... cretorilor în cinematografie" [204] redactat de un grup de creatori. El confirmă bănuiala inspirată de cele două articole, citate în numărul trecut, despre unele grave confuzii teoretice. Se impune în mod cu totul dogmatic un citat nefericit (pare-se trunchiat) din părerile mare-

lui regizor sovietic Eisenstein[205] şi de aci erori consecutive. Din fericire însă, şi aici bunul-simţ, dar mai ales ceea ce am numi un admirabil instinct de conservare şi progres al filmului românesc biruie. E atît de pasionat, de viu şi de documentat acest referat că dacă n-ar fi confuziile teoretice am spune că este excelent redactat. El lasă să se vadă că, mai mult decît în celelalte instituţii creatoare în artă, problema nr. 1 în cinematografia românească este problema conducerii. La Teatrul Naţional, de pildă, succesiunea cauzală în creaţie poate fi (în mod provizoriu, impropriu şi pînă la urmă cu scadenţa periculoasă) următoarea : actor-regizor-director. Dacă ai actori buni, regizorul face distribuţia şi nu-şi mai bate capul, iar directorul se lasă în seama regizorilor lui. Dar în cinematografia românească n-ai actori care să ducă totul pe umerii lor. Aci conducerea trebuie să creeze succesii : scenarişti, regizori, actori. E neapărat necesară o conducere aptă să vadă şi să deosebească un scenariu autentic, să selecţioneze regizorii, care la rîndul lor trebuie să creeze actorii necesari, cum au făcut toţi marii regizori în istoria cinematografului universal. Unii dintre aceştia au ştiut să lucreze cu actori mediocri, folosindu-le abil defectele, dar au ştiut. Cu alte cuvinte, ai conducere, ai cinematografie românească. N-ai conducere, realizezi ceea ce s-a realizat pînă în ultimul timp. Dar cei care, pe lîngă alte importante răspunderi, au şi răspunderea dezvoltării culturii româneşti, ca şi poporul muncitor vor mai mult decît atît, mult mai mult.

Teatrul, anul I, nr. 6,
noiembrie 1956.

Despre unele probleme

NECAZURILE MUŞTEI ÎNDÎRJITE

Într-un articol publicat în *Contemporanul*, în care întorcea pe toate feţele, în perspectivă, viitoarea stagiune a teatrelor româneşti, tov. Paul Cornea constata cu amărăciune, între unele vederi optimiste, că problema repertoriului rămîne o problemă gravă. „Se observă, scrie d-sa, tendinţa unor teatre de a alerga după ceea ce se numeşte cu un termen impropriu «succese de casă». Noi credem că toate piesele trebuie să aibă «succese de casă», pentru că cel mai adesea aceasta constituie expresia şi a succesului creator, însă, în numele teatrului adevărat care con-

vinge și educă, luptăm împotriva pervertirii gustului public prin piese triviale sau fără mesaj" *.

Da, e trist că o seamă de directori, pe care d-sa îi mustră pe drept cuvînt, aleargă după „piesișoare frivole", după cum se agită de atîtea ori steril și în celelalte sectoare: „Adesea munca decurge dezordonat cu lungi perioade de acalmie și asalturi furioase în ajun de premiere. Se lucrează orbecăind, fără o perspectivă a viitorului". Ei, această perspectivă a viitorului, această vedere a soluției adevărate e fără îndoială problema cea mai grea care se pune azi, unor atît de agitați și dezorientați directori de teatru și chiar unor regizori și autori, care sar de la un program poate prea auster, la un libertinism care nu mai e libertate.

Împrejurarea îmi sugerează o problemă pe care aș numi-o „problema muștei îndîrjite".

Iată datele acestei probleme.

Să zicem că avem o fereastră cu două rînduri de geamuri. Sfertul de sus al ei are giurgiuvelele proprii și se deschide separat; acum e dat ca deschis, pe cînd restul e închis. Din întîmplare, prin deschizătura de sus, pătrunde, între cele două rînduri de geamuri în jos, o muscă mare, ca un muscoi verzui, vijelioasă și bîzîitoare.

Întrebare. Ce va face musca noastră, cînd va constata jos, pe tocul ferestrei, că a nimerit într-o fundătură?

Răspunsul nu e deloc simplu. E probabil că mai întîi musca se va repezi de-a dreptul în geamul din afară, convinsă că doar acolo este ieșirea adevărată. De acolo, dezamăgită, se va năpusti în geamul interior, deducînd prin judecată opozitivă, că numai aci poate fi ieșirea căutată. Va simți din izbitură că iar a nimerit-o prost. După logica ei fulgerătoare, dacă geamul interior nu are ieșirea căutată, atunci desigur s-a înșelat totuși de rîndul trecut, și se năpustește din nou îndîrjită, în geamul din afară, pe unde firește nu poate trece. S-a năpustit atît de tare încît e azvîrlită de-a dreptul în geamul interior, de unde tocmai propria ei forță și sete de evadare o vor trimite ca pe un proiectil în geamul dintîi. Firește că nici de data asta nu scapă de fundătură. Bîzîie furibundă, exasperată, dintr-un geam într-altul, pînă cînd va cădea buimacă, istovită jos, pe tocul ferestrei. Cînd s-a trezit și odihnit, cu o furie turbată o ia de la început. Cade iar în amorțire și cînd se trezește din nou, cuprinsă de nebunie, se repede sfîrîind fără nici un folos, unde nimerește. Forța cu care s-a repezit într-un geam închis o proiectează în celălalt geam închis și el, unde ea ar fi jurat că este soluția. Ce mai încolo și încolo, e o adevărată

* E locul să amintim cu acest prilej frumoasa formulare a lui L. Rebreanu care cerea directorilor de teatre: „Excedente în artă, nu excedente la casă".

dramă, drama muştei zăpăcite din îndîrjirea ei între cele două poziţii fără soluţie adevărată.

Comentariu. De ce se zbate musca între cele două geamuri? Fiindcă ochiul cîrpit din faţete nu vede decît două soluţii: geamul din afară şi geamul dinăuntru. Nu vede deasupra, mai modestă, dar mult mai greu de nimerit, soluţia adevărată, ieşirea din fundătură, căci această soluţie se nimereşte rar, foarte rar, la noroc şi la întîmplare. Trebuie ochi buni şi judecată.

Morala problemei. Nu te repezi orbeşte în geamul din stînga, ca să te trezeşti zvîrlit în geamul din dreapta.

Lenin, cu privirea lui arzătoare şi ageră, numea repezirea oarbă în geamul din stînga „boala copilăriei comunismului", iar noi ştim că repezirea oarbă în geamul dimpotrivă este lăcomie comodă şi neghioabă, cu scadenţă falimentară.

Teatrul, anul I, nr. 7
decembrie 1956.

Despre unele probleme

FUNCŢIA PRIMORDIALĂ A REGIZORULUI ÎN TEATRU (CA ŞI ÎN FILM)

Nu este rostul acestei rubrici să aducă soluţii sau să exprime sistematic şi exhaustiv o teorie a teatrului ca artă şi spectacol, cum şi a factorilor ajutători. Intenţia din care s-a iscat a fost să constituie, pe al doilea loc al formatului revistei, un simplu memento teoretic şi un lanţ de puncte de reper cu caracter sporadic, cu alte cuvinte, de a anunţa în mod consecvent, ca un steag, ca un afiş lipit la intrare, care sunt problemele esenţiale ale teatrului ce am dori să se discute îndeosebi în paginile revistei, pentru ca expunerile şi propunerile să fie la nivelul corespunzător scopului iniţiatorilor. Iată de ce nu poate fi vorba să intrăm mai de aproape în meandrele dezbaterii despre rolul regizorului în realizarea spectacolului, care rămîne problema esenţială a teatrului românesc de azi. S-a văzut şi din pasiunea cu care s-au dus discuţiile în decurs de aproape un an de zile în paginile principalelor noastre publicaţii care se ocupă mai stăruitor de problemele scenei şi — după cum s-a arătat — şi ale filmului. Deşi, poate acestor discuţii le-a lipsit o chemare mai statornică la ordine, o semnalizare permanentă care să aducă pe drumul principal pe unii care rătăceau prin hăţişuri inextricabile, sau o luau razna,

peste cîmpiile din dreapta și din stînga, bătîndu-le de-a lungul și de-a latul, cu ifose și convingere.

Apare dureros de evident că tinerii noștri teatrologi și regizori (dacă nu întreaga clientelă a teatrului nostru) văd în regizor în *primul rînd* pe șeful recuzitei, al atelierelor de pictură ori de croitorie, înaintat în grad mai tîrziu, către repetiția generală, ca președinte al figurației (deopotrivă activ, astfel, față de interpreți, ca și față de vociferanții pe care-i pune să gesticuleze pe scenă, anonimi). Ajutor de băgător de seamă al actorilor pe de o parte, teoretician improvizat pe de alta, regizorul este cel care — pe deasupra, de la el — comentează cu deșteptăciune, suit pe estrada dinaintea intrării circului, ce anume au să vadă spectatorii circului, ce anume au să vadă spectatorii înăuntru, „viu și natural", sau „nemaivăzut de genial", după împrejurare, iar programul alcătuit explică mai dinainte, ca orice reclamă, în ce școli teoretice și în ce academii peripatetice s-a plămădit învățătura din care a înflorit, ca din porumb floricele pe cuptorul florăresei, personalitatea numitului regizor.

E adevărat că sunt unii care, vorba aceea, tac și fac, mult încercați și încărunțiți vulpoi, care „știu ei ce știu". Știu, între altele, că pisicile cu clopoței teoretici nu fac nici purici în posturile de răspundere și că orele cele mai bune pentru vînat sunt cele dintre zi și noapte, cînd începe domnia umbrelor.

Nu e oare păcat ca rolul regizorului să fie redus la astfel de fleacuri și biete învîrteli artistice, la ceea ce constituie periferia funcției sale ? Deși a apărut ca atare, și nominal, foarte tîrziu în viața teatrului european, abia după vreo opt sute de ani, doar după experiențele de la Meiningen, regizorul s-a impus și a rămas. S-a văzut pînă la categoric și indiscutabil că el e necesar teatrului. Necesari au fost, firește, și Molière în teatrul parizian, la fel și Goethe în teatrul de la Weimar, deși nu se numeau directori de scenă ; dar sub motiv că sunt azi atîția chilipirgii care nu fac nici pe sfert cantitativ, și nici a suta parte calitativ, din ceea ce au făcut pentru scenă cei doi sus-numiți (și, totuși, acești contemporani ai noștri au diplome în regulă și state mai mult de plată decît de serviciu), funcția de director de scenă nu mai poate fi tăgăduită. Cel mult, operată, atunci cînd devine hipertrofică și sufocă totul ca o buruiană luxuriantă care înăbușă un parter de flori, impunîndu-și cerceii și cîrceii ei otrăvitori. Nu ca șef al atelierelor și al figurației este necesar în esența lui regizorul, ci atribuțiile și îndatoririle lui au ordine organică, esențială ea însăși, căreia nu i se poate sustrage, fără să se anuleze.

Dacă socotim drept preliminară îndatorirea ca regizorul să citească mai întîi piesa și s-o priceapă, apare ca o necesitate de ordin absolut ca el să lucreze cu actorii, și în teatru, și în film ; căci fără actori, nici teatrul, nici filmul nu sunt posibile. E o

condiţie, hai să o spunem, „sine qua non". Nu sunt interpreţi cuveniţi, nu e spectacol adevărat. Cum nu poţi cîştiga la loterie, ierte-mi-se comparaţia, dacă n-ai bilet, oricît de mare se anunţă premiul. Trebuie să precizăm asta, fiindcă am văzut scrisă negru pe alb, în cursul pomenitei discuţii, nemaipomenita afirmaţie că nu intră în atribuţiile regizorului „munca cu actorul". Ceea ce e cu totul fals.

Regizorul este cel care răspunde integral la acest capitol, indiferent dacă are la îndemînă actori, pregătiţi sau nu în institute. Menirea institutelor de teatru este doar să-l ajute pe el, nu să-i dea neapărat mură-n gură interpreţii de care are nevoie. Regizorul trebuie să reprezinte, în ordinea învăţămîntului, o suprafacultate, care desăvîrşeşte toată pregătirea anterioară a actorului. Fireşte că, uneori, omul nostru are norocul să găsească în cadrele teatrului respectiv actori care şi-au dovedit cu alte spectacole meritele ; unii care sunt chiar la apogeul unei cariere mult lăudate şi au publicul lor. Dar şi atunci regizorul ar avea ceva de spus, căci nici o interpretare nu merge după tipicuri anterioare. Ştim că sunt regizori care mizează exclusiv pe talentul şi capacitatea de a se descurca ale unor interpreţi prestigioşi, care furnizează pe deasupra şi excelente capete de afiş. Succesul lor personal stropeşte şi pe domnul regizor, care, picătură cu picătură, se trezeşte într-o zi regizor european. Să tot fii director de scenă cu asemenea actori. Am avut şi în trecut vreo cîţiva regizori de faimă indiscutabilă, dar care nu se pricepeau la jocul actorilor şi pentru nimic în lume nu ar fi făcut afişul decît ca un catalog de ilustraţii scenice. Nu erau directori de scenă, cu toată personalitatea lor nu lipsită de oarecare farmec, pentru că de pe urma lor n-a rămas nici un actor creat de ei. Toţi marii regizori, fără excepţie, au fost creatori de mari actori. În teatru şi în film, acesta este semnul, steaua în frunte, după care îi poţi identifica. Noi am avut în trecut doar doi directori de scenă care au fost adevăraţi regizori (e drept, cu calităţi oarecum opuse) : Paul Gusty şi Alexandru Davila. Cel dintîi a creat marea pleiadă de comedieni ai Teatrului Naţional ; dar aci, ar trebui să vorbim şi despre acela care, fără să fie director de scenă nominal, a fost, desigur, cel mai mare om al scenei pe care l-a avut teatrul românesc. Se numea Ion Luca Caragiale şi regia lui, cît a putut să se transmită şi să se păstreze, deşi anonimă, a ajuns în 1956 pînă la Paris odată cu *Scrisoarea pierdută*. Ne-am arătat de nenumărate ori dorinţa ca un editor critic să facă o culegere din tot ceea ce a scris Caragiale cu privire la regie şi la spectacol. S-ar putea vedea atunci că el a fost un uimitor precursor al marilor regizori europeni de mai tîrziu. Poate că, totuşi, cîndva vreun aspirant în teatrologie va găsi că e aici un subiect de teză mai original decît o compilaţie

după diverse texte mai mult sau mai puțin pretențioase, dar în genere mediocre.

Lui Alexandru Davila, ca director de scenă, îi datorăm pleiada Tony Bulandra, Lucia Surdza Bulandra, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Gh. Storin și alții, care au dus aproape, în ultima jumătate de veac teatrul românesc pe umerii lor. Cei mai mulți dintre actorii de mare popularitate de azi — Aura Buzescu, G. Vraca, Calboreanu, Critico — s-au impus cu timpul, singuri, cum au putut.

Regizorul este de-a dreptul responsabil de jocul actorilor. De altminteri cînd nu cere altfel autorul, el trebuie să fie neapărat și cel care face distribuția. De cîte ori critica scrie că un actor și-a jucat prost rolul, nota rea este în primul rînd un bobîrnac peste nasul teoretic și ochiul miop al regizorului, care n-a știut să-și aleagă interpretul, n-a știut să-l îndrumeze și să-l frîneze la nevoie, sau n-a știut să-l scoată la timp din rol. Nu poate fi primită scuza că nu are interpreți. El e dator să și-i detecteze, să-i încerce, să-i recruteze, să-i schimbe, să-i stimuleze, să-i îndrumeze, să-i galvanizeze. Încă o dată, de cîte ori citiți într-o dare de seamă că un actor a fost „prost" în rol, trebuie să adăugați numaidecît și exclamația „prost regizor". Nefiind apt să creeze actori, regizorul este nevoit să trișeze, luînd ochii și fudulindu-se cu decorul. Dacă un teatru e năpădit de actori fără talent, inutili, pe care el nu-i poate transforma, atunci regizorul e obligat să plece și să caute în altă parte actorii pe care-i crede de talent sau, de nu, să-și schimbe meseria. E adevărat că lipsa de talent a regizorului duce bună casă cu lipsa de talent a interpreților, dar un teatru adevărat cu actori mediocri nu e de conceput. Trebuie închis fără întîrziere sau detașat regizorul adevărat, salvator. Din fericire, cazul acesta e destul de rar. Mult mai frecvent este cazul teatrelor în care frumoase talente virtuale vegetează și se ofilesc nebănuite, neștiute, fiindcă regizorul responsabil e orb sau e pur și simplu un impostor. Dacă directorul teatrului, care este responsabil de climatul necesar înfloririi repertoriului și talentelor actoricești într-un teatru (și la fel directorul cinematografic), nu izbutește în misiunea lui, dacă nu știe să creeze acest climat, bineînțeles că trebuie înlocuit fără întîrziere. Rămîne faptul că regizorul este mîna lui dreaptă și cinstită, iar, la nevoie, la mare nevoie, înlocuitorul directorului curent.

Ar fi deci de dorit ca în dezbaterea care s-a urmat timp de un an de zile, să se arate că intră în funcția de regizor, în primul rînd, formarea actorilor. Acest fapt implică dealtfel și dezideratul ca regizorii să fie încadrați — cei mai buni — în primele rînduri ale profesorilor la institutele de teatru și film. Cei mediocri nici nu trebuie să calce pe acolo. Dealtfel, mi se pare, sincer vorbind, că vreo doi regizori au înțeles mulțumitor acest lucru.

Un text nu e niciodată complet, căci el nu e decît șirul gîndit și vorbit. Cel mai genial text, cel shakespearian, este lipsit de carnația gestului, de expresia ochilor, de prezența trupului, a mișcării fizice, de tot ceea ce e dat viu în această clipă și în acest loc. Gesturile se pot sugera, dar nu se pot descrie real nici cu mii de cuvinte. Rezultă de aci că un text genial are nevoie de interpreți geniali, mai exact : congeniali. Cu interpreți sub nivel sau valoare, textul scade cu gradele corespunzătoare pe graficul spectacolului.

Repetăm : se poate întîmpla ca izbînda unui actor să fie meritul lui exclusiv (date fiind condițiile în care se face la noi direcția de scenă), dar dacă actorul e prost în rol, aci meritul negativ și răspunderea sunt în mod integral ale directorului de scenă. El trebuie arătat cu degetul.

Dar cum am spus, cazul cînd un teatru e lipsit de actori de talent este, din fericire, destul de rar. Mult mai des se întîmplă ca directorul de scenă să ignoreze forțele vii, cele în germen, ale teatrului, ale filmului, și să meargă, așa cum s-a arătat, cu ochii închiși, dibuind pe drumuri bătătorite. Un regizor care ignorează, care nu pricepe arta actorului trebuie înlăturat de la început ca un candidat care a luat zero la teza scrisă. E de prisos să mai fie încercat la oral. Cum să așteptăm de la un regizor deștept organizare de accente, viziune scenică, ingeniozitate, ritm, intensitate emotivă, dacă el nu cunoaște condiția primordială a spectacolului ? Ce valoare mai au grimasele, spusele și articolul lui ?

Așadar, cînd un regizor își expune doct rezumatul lecturilor sale, mai mult sau mai puțin fericite, ia-l de nasturele lodenului și întreabă-l la rece : „Dumneata ce actori ai creat... ai format, în sfîrșit... ai descoperit ?"

Teatrul, anul II, nr. 1,
ianuarie 1957.

Despre unele probleme

REPETIȚII PLICTICOASE, OBOSITOARE

Foarte des am auzit în ultima vreme formulate plîngeri ale actorilor — și chiar ale unui fost director al Teatrului Național — că repetițiile pieselor care se studiază au devenit tot mai plictisitoare, tot mai obositoare, uneori (ca la pregătirea — anul trecut — a unei mari drame shakespeariene) de-a dreptul penibile, exasperante. Mărturisesc că la început n-am prea înțeles despre ce e vorba. Ce vreți ? Repetițiile unei piese cu roluri grele nu sunt

ceaiuri dansante sau cocteiluri... Munca de creație a fost totdeauna, și sub orice formă, grea și, fizic, istovitoare. Cere aplicație, încordare, control și informație, uitare de sine, lipsă de vanitate puerilă și mai cu seamă răbdare, voință crîncenă. Nu e loc pentru plictiseală.

Am căutat să aflu mai de-aproape despre ce e vorba, și, din explicațiile care mi s-au dat, am înțeles că la numeroase repetiții bîntuie o pisălogeală cruntă, aducînd un plus de oboseală nejustificată, inutilă, datorită lipsei de orientare, de autoritate, a regizorilor respectivi, cari pierd luni întregi pornind pe un drum greșit, ca să se întoarcă mofluzi de unde au plecat, silindu-i pe interpreți s-o ia de la început.

Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintîi apanajul unor pretinși bine-informați și atotștiutori, care s-au oferit să facă, pretindeau ei, operă de pionieri, mai mult după ureche și după crîmpeie de articole, traduse și cunoscute la întîmplare. Cînd Comitetul de artă de pe vremuri a încurajat înființarea „cercurilor Stanislavski", săli întregi de auditori plini de bunăvoință ascultau uimiți și fără să priceapă mare lucru, parada de paragrafe înădite și pasiunea înnoitoare a eruditilor improvizați. Cum se întîmplă adesea, un sistem atît de bogat ca al strălucitului creator al M.H.A.T.-ului a ajuns la noi prin ceea ce avea mai puțin esențial și caracteristic, ba chiar prin unele laturi ale lui discutabile și efectiv generatoare de interminabile discuții. În modul acesta lăutăresc, „lucrul la masă", munca de explicație, chiar și a celui mai neînsemnat rol, condusă fără o vedere clară, de oameni greșit orientați, îngîmfați ca niște vrăbioi savanți pe ramuri periferice, a devenit plictisitoare, obositoare, fără rost. În modul acesta, și-a pierdut din interes la noi una din cele mai rodnice școli din istoria teatrului. Rîșnițe de vorbe goale, analize puerile, reveniri plictisitoare, încăpățînări prelungite au dus la dezgust pentru repetiție și studiu, la spectacole neconcludente, precare. A trebuit să vină la București trupa M.H.A.T.-ului însăși [206], ca să se vadă despre ce ste vorba, care anume pot fi și sunt roadele unui studiu îndelung, lucid, rezultatul în clipe de artă ale unei aplicații integrale, de un devotament fără margini.

Dar vorba aceea : Și acum ? Ce e de făcut acum ?

Trebuie să spunem din capul locului că abandonarea metodei lui Stanislavski în studiul pieselor ar fi o mare greșeală. Adică, vrem să spunem mai precis, că acum, după ce ani de zile am aplicat cu mai multă sau mai puțină seriozitate, cu mai puțină pricepere decît ar fi fost îngăduit, un foarte aproximativ sistem Stanislavski nu trebuie să șovăim în adoptarea învățăturii adevărate a excelentului dascăl de regie. Trebuie să ne întoarcem spre el cu toată dragostea și în același timp cu spirit critic, adică, fără

să reluăm și acea eronată analiză a actelor reflexe. (Căci actele reflexe își pierd caracterul de îndată ce sunt supuse nu numai analizei, dar și atenției). Se ține, de asemenea, seamă că sistemul lui Stanislavski e genial în îndrumarea actorilor în mari și mici roluri de compoziție, în realizarea atmosferei, pe cînd cîmpul de manifestare al marilor roluri de temperament rămîne încă deschis.

Ar fi cea mai mare greșeală să nu ne dăm seama de ce tocmai pentru noi cunoașterea învățăturii creatorului Teatrului de Artă, urmată de încercarea de a o aplica lucid și cinstit, poate fi de un nebănuit folos, poate ridica la mari înălțimi nivelul general al teatrului românesc. Dacă n-ar fi decît ideea de studiu, însuși, de înțelegere complexă a unui rol, de bogăție a tipizării, de creare a atmosferei, de poezie copleșitoare a unor subtilități în nuanțe, și șovăiala n-ar trebui să încapă.

Am vrea să arătăm de ce tocmai la noi ar fi de folos să se înrădăcineze sentimentul intim, concepția despre necesitatea de a studia intens, îndelung, devotat, fără toane și plictiseală, o lucrare dramatică superioară.

Să ne fie îngăduit să vorbim mai jos despre unele stări din trecut — din acel trecut în teatru pe care, cu instabilitatea care ne caracterizează, sărind dintr-un geam în celălalt, am început să-l găsim nu numai glorios, dar și perfect, propunîndu-ne să ne întoarcem cît mai curînd la ceea ce a fost.

Cred că pot afirma că, în genere, nu exista mai de mult la noi noțiunea studiului unei piese și nici nu i se simțea nevoia. Pentru mai multe motive.

Mai întîi, 95% din roluri erau sub posibilitățile interpreților, așa că ei luau cunoștință de ele la „prima vista". În genere, nu jucau decît piese în care ei găseau roluri „să le vie ca o mănușă", pentru că publicul în asemenea roluri îi dorea, îi vrea pe ei, pe interpreți — pe care-i iubea foarte mult — și aplauda mai ales cînd îi afla așa cum îi știa el din alte piese. Vrea să se desfete privindu-i la nesfîrșit pe scenă. În asemenea caz, tendința vedetei era „să aducă orice rol la ea", să se răsfețe în spectacol cît mai mult, jucîndu-se pe sine însăși. Asta, ani de zile... Cîteodată, 20 sau 30 de ani. Rareori, întoarsă din călătoria de vară din străinătate, vedeta își modifica ușor jocul, așa cum îl văzuse la creatorul rolului, cu care știa mai dinainte că seamănă mult, cum, dealtfel, i-o spunea lumea întreagă. În asemenea condiții, studiul unei piese se reducea pentru regizor la facerea unei distribuții cu vedete și la preocuparea realizării unui decor senzațional. Unul dintre cei mai străluciți regizori dintre cele două războaie „n-a ținut", cred, niciodată o piesă mai mult de două săptămîni în lucru. În timpul acestor două săptămîni, interpreții principali își învățau rolurile acasă singuri — căci n-ar fi tolerat pentru nimic în lume să li se arate ceva în fața colegilor —, iar el alerga pe

la ateliere, ba și pe la magazinele din oraș, organizînd decorurile. Cum avea un gust extraordinar al decorației, cum călătorise fastuos și văzuse multe și cum, în genere, punea piese pe care le privise atent mai înainte în străinătate, cum aducea și note, premierele sale erau mai toate succese. Dacă-i mai rămînea timp liber, între alergările prin oraș și ateliere, venea și la repetiție, unde în genere moțăia, căci se culca seara tîrziu. Așa că despre ce „studiu" ar fi putut să fie vorba ?

Erau, firește, și piesele clasice cu roluri vizate și visate de ani de zile. Atunci, actorul care urmărea un asemenea rol îl studia într-adevăr ani de zile, dar îl studia informîndu-se în particular, de unul singur, cum a fost el jucat în trecut, și alegîndu-și o variantă mai mult sau mai puțin cunoscută. Nu-l „studia" în nici un caz sub conducerea regizorului. Nu rareori, cînd actorul arăta și puțin dor de a vedea personal, regizorul triumfa ca musca la arat.

Dealtfel, prin tradiție și temperament, actorul în genere nici nu avea concepția studiului și nici nu s-ar fi priceput cum să studieze. Din vremurile cînd se dădea o premieră în fiece săptămînă, „învățarea" rolului era același lucru cu „memorizarea" rolului, împănat cu accente găsite la întîmplare, acasă. Repetițiile aveau ca scop doar „să-i pună rolul pe limbă" și să învețe de la regie și de la colegi care îi este locul în orice clipă pe podea, pe platou. „Eu ce fac în timp ce el vorbește ?" sau „Eu urc sau cobor ?" sau „Intru pe ușa asta sau pe cea din fund ?", ori „Se leagă (mișcarea) sau nu se leagă ?" ș.a.m.d.

În timp ce unii actori erau în scenă, ceilalți „dau șuete" în foaier, sau la bufet, dacă era bufet, își povesteau reciproc necazurile domestice, ori își aranjau unele chestiuni personale pe la direcție, sau pe la casierie.

Cînd regizorul se încurca și nu-i arăta actorului „dacă urcă sau coboară" sau „ce face el cînd partenerul vorbește", era un adevărat scandal (dacă era un regizor novice, fiindcă de cei cu autoritate nu se lega nimeni). Scandal era și cînd partenerul, în loc să-și tururie cu „dicțiune", îl „juca pe pauze". Faptul era considerat ca o „lucrătură", ca un act de dușmănie, fiindcă interpretul literalmente nu știa ce să facă în timpul în care vorbea celălalt. Rolul, după concepția lui, era făcut exclusiv din vorbe, doar din replicile lui și dacă nu izbutise pînă în cele din urmă să refuze să joace într-o piesă cu scene în care mai vorbeau mult și alții, ori dacă nu izbutise, ca vedetă, să taie din replicile partenerilor, sau să și le treacă la rolul său propriu (cum se întîmpla adesea, oricît ar părea de necrezut), atunci făcea tot ce putea ca să dea piesa peste cap din răzbunare. Veneau piesele peste cap ca la moară. Pagubă prea mare nu era. Dacă din zece piese, din zece încercări, izbutea una singură, atunci și paguba artistică, și pa-

guba morală, şi cea materială erau acoperite cu prisosinţă. De pe urma unui succes, se putea vegeta ani de zile.

Dacă din vina regizorului, care nu studiase acasă şi nu-şi făcuse metodic un caiet de regie, aşa cum îşi făcea de pildă înţeleptul P. Gusty, repetiţiile se prelungeau mai mult de două săptămîni, numărul sporit de aşa-zise repetiţii nu era totuşi de nici un folos pentru lucrarea dramatică. Pînă cînd nu se simţea că piesa se apropie de premieră, pînă cînd nu vedea că direcţia este hotărîtă s-o joace (căci asta nu era întotdeauna sigur şi s-au văzut destule piese scoase din repetiţie), actorul tot nu încerca nici măcar să memorizeze rolul.

— „Ce s-aude, frate, cînd trece porcăria asta, că freacă scena de două luni ? M-am plictisit de-mi vine să-nnebunesc de aşa pisălogeală. Tărăgănarea asta e semn prost. Auzi, două luni !

— Trece vinerea viitoare...

— Cum ? Ceee ? De unde şi pînă unde ! Asta-i scandal... Cum o să treacă vineri, dacă eu nici nu ştiu rolul... ? Speram că nu se mai joacă.

— S-au dat afişele la tipografie... Îţi spun precis. Avem generale luni, marţi şi miercuri."

Pînă joi dimineaţă, pînă vineri rolul era ameţit într-o viteză nebună, nopţi întregi, acasă.

Erau şi excepţii ? Desigur, dar destul de rare. Mai ales cînd nu dispuneau de vedete, unii regizori puneau mult zel. Pe de altă parte, Paul Gusty avea reputaţia că, orice s-ar fi întîmplat, nu dădea drumul unei piese care nu era gata. A devenit memorabil că „a ţinut" trei luni în loc *Puterea întunericului*, care a şi fost un mare succes. La el, învăţau toţi rolurile, de ruşine... şi pe nesimţite făceau uneori şi creaţii. Paul Gusty a fost el însuşi un adevărat creator de actori, aşa cum am mai spus, dar fireşte mai mult în comedie, unde mergeau şi înclinaţiile sale. Se pricepea la „tipuri" şi era neîntrecut la distribuţia rolurilor în comedii sau în piesele de ţinută intelectuală, ca, de pildă, în Shakespeare sau în piesele lui Ibsen, dar şi aci mai mult în cele care nu implicau roluri mari de dramă.

Ceea ce rămîne este că, în genere, regizorii şi interpreţii nu studiau piesele, actorilor nu le plăcea „să se întindă" repetiţiile, se enervau cînd vedeau că se face în fiece zi acelaşi lucru : „Urcă, acum coboară etc.", adică mai nimic. Începeau „să se plictisească" şi să saboteze cu îndîrjire piesa, înjurînd pe culoare şi în cabine. Oamenii, după cinci zile de repetiţie efectivă, îşi pierdeau răbdarea, se gîndeau la altceva, luptau pentru alte roluri.

*

Chiar aşa cum s-a repetat, fără prea mult cap şi după un sistem pe care nimeni nu-l cunoştea, în ultimii zece ani s-au făcut

în teatrul românesc progrese foarte mari în studiul rolurilor de compoziţie şi s-a realizat o varietate mai vie în jocul actorilor. N-are nici un sens să se arunce acum copilul cu apa murdară din băiţă. Trebuie să se studieze din nou, serios, sistemul lui Stanislavski şi să se scoată din el tot ceea ce e de scos. Se va descoperi abia atunci enorm de mult. Personal, am dorit încă de prin 1939 o şcoală de regie românească, menită să completeze concepţiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai ştiinţifică despre actele reflexe şi cu o depăşire a compoziţiei şi a atmosferei, o „regie concretă şi axiologică" pentru rolurile net intelectuale, de excepţional temperament şi de mare intensitate dramatică. Timpul şi împrejurările nu mi-au îngăduit să lucrez aşa cum aş fi vrut. N-am găsit sprijinul şi înţelegerea necesare. Nu ştiu nici dacă voi mai avea măcar timpul să pun la punct volumul II, *Modalitatea artistică a teatrului*, în care sunt expuse principiile acestei regii concrete, axiologice, substanţiale, care vizează — ca să rămînem şi să dăm exemple din cadrul şcolii româneşti — piese şi eroi care dăinuie în volume, dar nu s-au jucat pînă azi : *Jocul Ielelor, Act veneţian, Danton*. Nejucate, pentru că nici nu s-ar fi putut şi nici nu s-ar putea juca fără o asemenea regie, care e fireşte deosebită de metoda şi tehnica sistemului Stanislavski.

Teatrul, anul II, nr. 2,
februarie 1957.

SCRISUL NOSTRU NE ANGAJEAZĂ

În cadrul unui foileton din numărul trecut al *Contemporanului* se reiau inexplicabil de confuz unele juste şi limpezi observaţii care s-au făcut la Consfătuirea oamenilor de teatru din ianuarie şi cu care dealtfel conducerea revistei *Teatrul* a fost şi este întru totul de acord, propunîndu-şi să găsească mijloacele cele mai potrivite pentru remedierea lipsurilor semnalate. Foiletonul este semnat Simion Alterescu şi pe deasupra mai pune în discuţie, după cum au constatat cititorii *Contemporanului*, şi vederile despre regia dramatică ale celui ce scrie acest răspuns. [207]

De ce răspuns ?

Pentru că suntem un vechi, dacă nu şi statornic, colaborator al *Contemporanului*, fiindcă preţuim colectivul redacţional al revistei şi fiindcă ne simţim obligaţi să dăm seama cititorilor acestei răspîndite publicaţii de faptele noastre scrise.

Cînd tov. Simion Alterescu plin de auto-autoritate ne denunţă aşa cum numai d-sa poate s-o facă, în aceste coloane, cititorii

Contemporanului au drept să pretindă lămuriri cinstite pentru că azi nu mai citim ca să citim și nu mai scriem ca să scriem. Numai că e greu să răspunzi tov. Simion Alterescu, fiindcă d-sa are un mod foarte ciudat de a scrie. Cuvintele la d-sa se urmează nu lămurindu-se unul pe altul progresiv, pe măsură ce se aștern pe hîrtie, ci înghesuindu-se unele într-altele fără rost, acoperindu-și înțelesul și năclăind intențiile.

Să dăm un exemplu simplu, dar extrem de grăitor, din scrisul său :

Să cităm un aliniat :

> Cîtă dreptate are acad. Camil Petrescu cînd afirmă că am început să idealizăm trecutul „propunîndu-ne să ne întoarcem cît mai curînd la ceea ce a fost" ! Nu exagerăm oare așa cum s-a exagerat în sens invers atunci cînd era neglijată experiența bogată a trecutului teatrului românesc ? Progresul teatrului nostru nu poate fi asigurat prin întoarcerea la ceea ce a fost, ci prin dezvoltarea creatoare a învățăturilor cîștigate. Nu „duhul" de altădată va asigura... etc. etc.

S-ar părea din acest citat că acad. Camil Petrescu propune tov. Simion Alterescu și altora „să ne întoarcem etc. ... etc." Ceea ce ar fi absurd. Ar fi la tov. Alterescu o gîndire deviată, întoarsă cu 180°, o greșeală iscată dintr-o lectură confuză. Ceea ce nu e cazul. E numai o scrînteală a peniței sale, care scrie cam gros din exces de virgulă, din întorsătură de ghilimea și cu elipse fără voie. D-sa ar fi vrut să scrie : „Cîtă dreptate are acad. Camil Petrescu atunci cînd denunță pe cei care ne pretind să ne întoarcem la ceea ce a fost" etc. etc.

Parcă ar fi același lucru — nu-i așa ? și totuși e tocmai pe dos. („Duhul" subliniat nu ne aparține, precizăm îndeosebi). Tot așa din nimereala peniței tov. Simion Alterescu scrie, vrînd să arate mîndru că d-sa cunoaște foarte bine din surse proprii vederile teoretice ale regizorului Tairov, oferindu-ne o paranteză foarte ciudată.

> ...(*Das Entfesselte Theater* citat și în *Modalitatea estetică a teatrului* de Camil Petrescu.)

Ce înțeles are pentru o peniță care nu scrie gros cuvîntul „citat" ?

Înseamnă o pomenire ocazională, uneori cu reproducerea unei fraze ori două, acolo. Desigur că tov. Simion Alterescu a vrut să scrie cu totul altceva și i s-a încurcat penița. S-ar zice cam următoarele : Estetismul lui Tairov, în *Das Entfesselte Theater* a fost expus pe larg și explicit, încă de acum douăzeci de ani, într-un capitol anume din lucrarea *Modalitatea estetică a teatru-*

lui şi respins acolo categoric, cu severitate. Ceea ce e cu totul altceva, nu?

Partea mai delicată urmează acum. Dacă tov. Simion Alterescu i se năclăieşte peniţa în pasaje simple, unde e uşor de restabilit — după cum aţi văzut — ceea ce gîndeşte efectiv, ce se întîmplă cînd e vorba de reflecţii ceva mai adînci, de formulări care se vor complexe, de reproşuri radicale, de mînii teoretice? Scrie astfel d-sa:

> Pledoaria pentru o „regie substanţială" bazată pe actele reflexe tinde să infirme în fond ideea fundamentală a sistemului lui Stanislavski că „arta actorului este arta acţiunii scenice".

Deosebim aici două afirmaţii categorice făcute cu multă competenţă într-o singură frază:

Întîia că „regia substanţială" este „bazată pe actele reflexe" (?) şi a doua că „ideea fundamentală a sistemului lui Stanislavski" ar fi că „arta actorului este arta acţiunii scenice".

Aici trebuie să facem încă o mai precisă constatare.

Tov. Simion Alterescu n-a citit nici un fel de expunere despre „regia substanţială" pentru motivul simplu şi uimitor de limpede că nu s-a publicat niciodată nicăieri o asemenea expunere. În schimb, d-sa lasă să se înţeleagă cu generozitate intelectuală — şi-l credem — că a citit şi răscitit tomuri întregi despre sistemul lui Stanislavski, că îl cunoaşte cum îşi cunoaşte fundul buzunarelor.

Care sunt consecinţele ciudate ale acestei împrejurări cu două aspecte, într-o singură frază? În primul caz d-sa atribuie „regiei concrete, substanţiale" o afirmaţie pe care aceasta nu numai că n-o face, dar este pe deasupra un împrumut total, categoric, antipodic opus principiilor ei, fiindcă această regie tăgăduieşte orice posibilitate de analiză a actelor reflexe, în scenă, după cum se va putea vedea, dacă va fi publicat vreodată volumul II, adică *Modalitatea artistică a teatrului*, anunţat de cîteva ori, care reprezintă contribuţia pozitivă, personală a autorului, pe cînd volumul I, *Modalitatea estetică a teatrului*, a fost numai ca să combată estetismul. Totuşi, judecînd cu omenească înţelegere, greşeala tov. Simion Alterescu nu ni se pare aici prea gravă. Dacă n-a cetit nici o expunere despre „regia concretă, substanţială" — fiindcă nu avea cum s-o citească — nu e vinovat că i-a atribuit afirmaţii opuse. E poate vinovat că a avut prea multă cerneală în condei. Mult mai neliniştitoare mi se pare însă cea de-a doua afirmaţie din fraza d-sale, privind sistemul lui Stanislavski. Aici nu mai pot încăpea scuze că nu l-a citit, că nu-l cunoaşte (şi de-a dreptul, şi din comentarii, avînd buzunarele pline de fişe) şi e greu de admis că vorbeşte deci din închipuire.

Aici afirmaţia d-sale categorică şi autoritară că „ideea fundamentală a sistemului lui Stanislavski" ar fi că „arta actorului este arta acţiunii scenice" ni se pare stupefiantă. Ne sîcîie bănuiala că în acest loc nu mai e de vină vîrful rudimentar al peniţei sale, ci trebuie să urcăm mai sus, de-a lungul mîinii, spre centrul de elaborare. Deşi afirmaţia este pusă între ghilimele de către tov. Simion Alterescu, ca şi cînd aşa ar fi formulat-o şi scris-o Stanislavski însuşi (ceea ce în forma asta ni se pare imposibil), noi avem un pic de îndoială, bănuind că s-ar putea să fie doar redarea în notiţe proprii a vreunui autor pe care însă tov. Alterescu ar fi trebuit neapărat să-l citeze, ca să ştim cine îşi ia răspunderea formulării.

E uşor de văzut că această definiţie „a artei actorului ca arta acţiunii scenice" se potriveşte mai curînd actorului de vodevil şi de melodramă poliţistă. Este o idee veche de cînd teatrul. Nu asemenea definiţie groasă se potriveşte acelui mare înnoitor al regiei în lumea întreagă care a fost Stanislavski. Atît cît cunoaştem din unele spectacole văzute cîndva, din unele comentarii din *Viaţa mea în artă*, ne luăm inima în dinţi şi propunem următoarea formulare: „arta actorului este adevărul în acţiunea scenică". Cum o fi nimerit tov. Simion Alterescu tocmai un asemenea citat în tomurile numeroase pe care le-a foiletat făcînd din el şi ideea fundamentală a sistemului ? Ar trebui să ştie că a cita este totuşi o artă şi orice afirmaţie face parte dintr-un context. Nudă poate să pară prea săracă, necum „fundamentul" unui sistem.

Încă un moment neliniştitor, luat totuşi la întîmplare din noianul de fraze al tov. Simion Alterescu. Scrie d-sa certăreţ şi infatuat :

> Trebuie ţinut seama că valabilitatea sistemului în elementele sale esenţiale este asigurată de faptul că are la bază principiile realismului socialist.

Să fi luat d-sa această afirmaţie din vreunul din numeroasele tomuri ale literaturii de specialitate sovietice, din care, de ani de zile, are aerul că şi-a asigurat o îmbelşugată documentare despre Stanislavski ? Este puţin, foarte puţin probabil fiindcă acolo există respectul adevărului, nu se scrie la noroc, acolo scrisul angajează şi se ştie de către toată lumea că în primii săi 17 ani de activitate la Teatrul de Artă — şi anexele lui — cînd şi-a pus bazele sistemului său, Stanislavski nu era marxist în nici un fel. Bazele realismului socialist în artă, pe de altă parte, au fost puse de Maxim Gorki, dar nu în *Azilul de noapte*, ci mai tîrziu, la îndemnul anume al lui Lenin, în romanul *Mama*. Ni se pare mai curînd că şi aici peniţa primară a tov. Simion Alterescu a luat-o razna, fără să ţină seama de „progresele ştiinţei" proprieta-

rului său. Ne luăm, de aceea, din nou inima în dinți și propunem cu sfială competentului critic următoarea redactare: Valabilitatea sistemului în elementele lui esențiale este asigurată de faptul că a ajuns la cea mai mare înflorire și s-a închegat definitiv în plin realism socialist, îmbogățit cu principiile realismului socialist.

(Ca să nu mai complicăm lucrurile, am păstrat restul frazei tov. Simion Alterescu, și cu această bizară — în regiunea artei și psihologiei — împerechere de termeni: „elemente esențiale").

Am putea cita mai departe oricare dintre numeroasele și rudimentarele fraze despre realism socialist, din acest foileton, ale tov. critic de ocazie, dar ar fi de prisos. Din toate reiese faptul că d-sa nu practică un adevărat realism socialist, ci mai curînd un suprarealism, un suprarealism al termenilor teoretici în libertate, în care cuvintele curg din penița groasă mînios și la întîmplare...

Ca să încheiem ținem să răspundem tov. Simion Alterescu lămurit la o întrebare a d-sale, d-sa vrînd să știe anume dacă regia concretă și substanțială (e un termen mai potrivit)

> ...nu ar putea conduce spre o artă a „esențialităților", spre expresionism?

Categoric, nu.

Pentru ca să se convingă și mai bine, d-sa nu are decît să scoată din sertarul mesei sale de scris lucrarea noastră de acum 20 de ani *Modalitatea estetică a teatrului* unde, alături de arătarea fluxului realist al artei teatrului, sunt analizate pe larg și respinse categoric simbolismele, impresionismele, expresionismele, constructivismele și toate estetismele, formalismele și primitivismele apărute în regia dramatică pînă în anul 1937. S-o citească cu băgarea de seamă cu care are dreptul să fie citit un om după o activitate scriitoricească de peste patruzeci de ani, la nevoie să urmărească rîndurile cu degetul și va afla de acolo opoziția „originală" pe care o pune autorul între artistic și estetic. Și ca să fie și mai liniștită conștiința teoretică a tovarășului Simion Alterescu, îi precizăm și aici că termenul „substanțial" pe care îl denunță cu spaimă nu are nimic de-a face cu substanța scolastică, nici cu cea spinoziană și cu nici o accepție idealistă ori spiritualistă: îl facem atent că „substanța", în înțelesul vederilor noastre, este materia, considerată din momentul începerii procesului dialectic și al salturilor calitative; mai nuanțat, că „substanța" este ierarhia calității în istorie; în sfîrșit, că este aspectul concret al esenței procesului istoric.

Contemporanul, nr. 543 (9),
1 martie 1957.

SCRISUL NU-L ANGAJEAZĂ...

...(după cum se va vedea) pe tov. Simion Alterescu[208]. Totuşi fiindcă tonul răspunsului său este de data aceasta modest, ne vom da toată osteneala ca arătarea ce o vom face să nu aibă un caracter prea accentuat, deşi obiectul ei este tocmai acela de a ilustra, exemplificînd tot prin scrisul tovarăşului Alterescu, cum trebuie dusă o discuţie şi care sunt condiţiile liminare ale unei metode „ştiinţifice" în această împrejurare, mai ales că domnia sa se doreşte ştiinţific.

Prima constatare este că o treime din articolul său de trei coloane, din numărul trecut al *Contemporanului*, adică o coloană, este o încercare de diversiune, moderată în ton, dar evident lipsită de bună-credinţă şi într-o mare confuzie de citate — dar despre citate va fi vorba şi mai jos —, pentru ca să denunţe faptul că „acad. Camil Petrescu" se face vinovat de idealism, fiind, după cum se ştie, un adept al filosofiei lui Husserl, iar „regia concretă, axiologică, substanţială" trebuie să fie din această cauză neapărat o regie expresionistă etc. De ce oare trebuie să fie neapărat ideea de „substanţă" o idee husserliană, cînd Husserl nu se ocupa niciodată de substanţă ? Numai fiindcă „acad. Camil Petrescu" împărtăşeşte unele din vederile filosofului german ? În această diversiune nu ne vom lăsa tîrîţi. Nici prin cap nu ne trece să scoatem piatra pe care, urmărind ce urmăreşte, tov. Simion Alterescu o aruncă în gîrlă acolo unde apa e mai tulbure, sperînd că nu poate fi scoasă. Vom preciza pentru cititorii noştri numai faptul unanim ştiut că în filosofia lui Husserl (1859—1938) sunt trei etape distincte. Cele trei volume din *Logische Untersuchungen*, apărute în 1900 şi 1901, în care el este intransigent şi antisceptic, sunt socotite ca bază realistă a fenomenologiei. Cu a doua sa lucrare, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie...*, apărută în 1913, el trece la o adîncă analiză a concretului şi a actelor de cunoaştere, a constituirii obiectelor (nu a lucrurilor) în conştiinţă. Totuşi o parte din discipolii săi se despart de el, rămînînd pe poziţia strict realistă constituind şcoala fenomenologiei realiste de la München. Mai tîrziu, cu *Formale und Transzedentale Logik*, apărută în 1929, Husserl degringolează însă într-o filosofie idealistă, unificînd obiectul şi „lucrul" dar acum nu mai e urmat de numeroşi dintre adepţii săi (printre care şi modestul scriitor al acestor rînduri). Dealtfel, în acest punct, bătrînul fenomenolog îşi excomunică în scris toţi discipolii, nerecunoscîndu-l — vai — decît pe Heidegger, care va transforma fenomenologia în existenţialism.

Oricît se va strădui, tov. Simion Alterescu nu va putea găsi nicăieri în scrisul „acad. Camil Petrescu" vreo afirmaţie care acceptă vreo filosofie idealistă, ba dimpotrivă, va găsi necontenit

în decurs de 40 de ani atacuri împotriva acestei filosofii idealiste. Ceea ce este ciudat este că singurul om de cultură, probabil, în țara noastră, care nu cunoaște campaniile antiformaliste, antiidealiste și antisceptīciste duse de autorul acestor rînduri, este tocmai profesorul de istoria teatrului românesc de la un institut universitar și șef de secție a istoriei teatrului la altul, academic.

E absurd să socoți „substanțialismul" neapărat idealism, numai fiindcă autorul acestei doctrine face un împrumut din Husserl. Și totuși, angelic (și cu ceva rea-credință pe dedesubt), tov. Simion Alterescu o face. Noroc că nu-i consecvent — dar nici reaua credință nu i-ar fi de nici un folos — căci altfel neîntîrziat tov. Alterescu ar trebui să denunțe Materialismul dialectic, și extinderea lui, Materialismul istoric, drept o periculoasă doctrină idealistă, numai fiindcă, după cum se știe, Marx și Engels sunt într-un anumit punct adepții lui Hegel, creatorul idealismului obiectiv, de la care au luat ideea devenirii dialectice. Ar fi o încoronare, un act integral de proletcultism, în sfîrșit, biruitor.

Ce-a urmărit tov. Alterescu cu această diversiune, în afară de aceea de a arunca, socotindu-se șiret, o piatră în gîrlă ? De ce vrea să se angajeze într-o discuție pentru care nu are nici pregătirea și nici mijloacele necesare ? De ce atacul său înverșunat în numele sistemului lui Stanislavski, al cărui reprezentant exclusiv se socotește domnia sa ? De ce îl irită pînă și ideea unei școli de regie locală, abia anunțată, care ar vrea să completeze învățătura marelui regizor ? A declara aprioric și autoritar că sistemul lui Stanislavski, pe care, după impresia noastră, îl cunoaște tot atît de vag cum cunoaște și „regia concretă, axiologică, substanțială" (inedită), nu mai îngăduie o completare, este un act cu totul neprincipial.

Dar după această încercare de diversiune a preopinentului nostru, să trecem la celelalte două coloane, care constituie însuși obiectul acestei discuții și care privesc chiar informația tov. Alterescu despre învățătura lui Stanislavski și în același timp urmăresc să arate care e tehnica minimă strict necesară oricărei discuții.

*

Spuneam la începutul acestui articol că tonul tov. Simion Alterescu s-a schimbat. Din păcate, se impune constatarea că fondul a rămas, iar greșelile din primul său articol se repetă, ba încă în mod inexplicabil agravate, îngreunînd cu totul discuția. Să încercăm să le arătăm la rece cu cît mai puține comentarii cu putință...

Demonstram atunci că domnia sa citește superficial. Înțelege greșit ceea ce a citit și exprimă inadecvat ceea ce vrea să spună, folosind la întîmplare termeni teoretici în libertate, practicînd astfel un soi de suprarealism, pe care domnia sa îl crede realism

socialist (dar a cărui primă condiție este tocmai probitatea intelectuală).

Citam atunci din articolul său două fraze care constituie miezul discuției și pe care, pentru ușurința acestei discuții, le reproducem aici din nou.

Iată întîia :

> a) Pledoaria pentru o „regie substanțială bazată pe actele reflexe" tinde să infirme în fond ideea fundamentală a sistemului lui Stanislavski că „arta actorului este arta acțiunii scenice".

Prima parte a frazei este un fals grosolan : „regia substanțială" nu numai că nu e bazată pe actele reflexe, dar tăgăduiește categoric posibilitatea de a analiza actele reflexe. Ar putea fi deci tolerată alături de sistem, pe care în nici un caz nu-l „infirmă". Dar aici domnia sa nu mai scoate o vorbă, se lasă păgubaș, arătînd astfel că scrisul său nu-l prea angajează. Dealtfel, ca să arate că scrisul său nu îl angajează mai mult de o săptămînă, în răspuns, în loc de ideea „fundamentală" pune acum „una din ideile fundamentale".

În ceea ce privește jumătatea a doua a frazei sale, i-am arătat atunci că partea pusă de domnia sa între ghilimele, fără indicația autorului, nu credem să-i aparțină lui Stanislavski și că ar fi corect să ne spună de unde a luat-o, cine-și ia răspunderea acestei uimitoare afirmații, anume că „ideea fundamentală a sistemului lui Stanislavski" este că „arta actorului este arta acțiunii scenice", fiindcă „acțiunea scenică" este la baza oricărei forme de regie, în toată istoria teatrului, comună tuturor teoriilor despre teatru.

Ca să se îndrepte greșeala, i-am propus atunci tov. Alterescu o formulare care ni s-a părut mai potrivită cu regia lui Stanislavski și anume că : „arta actorului este adevărul în acțiunea scenică".

În răspunsul său, domnia sa ne refuză formula aceasta care făcea din „adevărul în acțiunea scenică" o caracteristică reală a sistemului lui Stanislavski și ne spune, de data aceasta, de unde a luat citatul pe care îl și reproduce mai pe larg. Îl redăm și noi :

> „Sistemul lui Stanislavski și teatrul sovietic" de N. Abalkin, la p. 364, „Prin întregul sistem — spune Abalkin — trece ca un fir roșu ideea că arta actorului nu este altceva decît arta acțiunii scenice. Despre aceasta tratează în fond întregul său sistem, bazat pe principiul caracterului activ și dinamic al artei dramatice".

În fața acestui citat, ce putem face decît să-i lăsăm lui Abalkin răspunderea acestei grave afirmații, dar stăruim să afirmăm că „acțiunea scenică" este o „bază" a tuturor teoriilor, care

poate duce la orice şi mai ales e aceeaşi în toate rătăcirile expresioniste, formaliste în mod divers. Ea este accentuată îndeosebi în regia lui Tairov, care după ce o recunoaşte ca o bază îi aduce între altele corectivul că o opune textului :

„Epocile de mare înflorire ale teatrului, spune el, au fost fără concursul autorului".

Pentru Tairov vorba este prezenţa în teatru, dar şi ea ca acţiune scenică, iar nu ca înţeles, şi el citează exemple din viaţa teatrului său, care ilustrează acest lucru. E plin de dispreţ pentru cei care dincolo de acţiunea scenică preferă textul :

„Trece drept cea mai mare laudă pentru un regizor cînd i se spune :

«Ai interpretat just pe Shakespeare» sau «ce admirabil ai sesizat firea lui Molière»... Mie asemenea laude mi-ar suna în urechi ca un cîntec de înmormîntare" (*Das Entfesselte Theater*, p. 67).

Actorului îi cere Tairov să facă neapărat o şcoală de acrobaţie, ca mai potrivită cu acţiunea scenică. Iată unde duce simpla acţiune scenică.

*

Al doilea citat, făcut de noi, din articolul tov. Alterescu, ca să arătăm şubrezenia cunoştinţelor sale, era următorul :

b) Trebuie ţinut seama că valabilitatea sistemului în elementele lui esenţiale este asigurată de faptul că are la bază principiile realismului socialist.

La aceasta i-am obiectat, după cum se ştie, că nu putea să stea la baza sistemului metoda realismului socialist, dat fiind că din 1900, în vremea activităţii sale la Teatrul de Artă, care l-a făcut celebru, Stanislavski n-a fost marxist în nici un fel, iar pe de altă parte, bazele realismului socialist au fost puse mai tîrziu de M. Gorki, în romanul *Mama* la îndemnul lui Lenin.

Ca să fie mai convingător în refuzul său, mai citează pentru comparaţie, dar nu citează complet textul, ci falsificîndu-l, arătînd că tov. Alterescu îşi face o armă din această repetată prelucrare a citatelor.

Îi propusesem atunci, după cum s-a văzut, o redactare mai potrivită a acestui punct de vedere şi anume următoarea formulă lapidară, imprimată de noi atunci izolat şi cu litere cursive :

„Valabilitatea sistemului în elementele lui esenţiale este asigurată de faptul că a ajuns la cea mai mare înflorire şi s-a închegat

definitiv în plin realism socialist, îmbogățit cu principiile realismului socialist".

În modul acesta socot că se respectă adevărul. Ce devine această formulare netă, cînd e citată prelucrat de tov. Alterescu, ca să ne arate și cu sprijinul lui Abalkin că totuși are dreptate?

> „...domnia sa (adică eu) limitează discuția asupra sistemului lui Stanislavski doar la primii 17 ani de activitate a Teatrului de Artă, concedînd doar că după revoluție sistemul a ajuns „la cea mai mare înflorire".

Cu alte cuvinte eu, eu limitez discuția doar la primii 17 ani și „conced doar" că după revoluție sistemul a ajuns „la cea mai mare înflorire", dar nu recunosc contribuția realismului socialist în nici un fel pe care domnia sa triumfător îl pune chiar la baza sistemului.

Seninătatea cu care tov. Alterescu îmi alterează părerea chiar în paginile *Contemporanului* unde a apărut articolul meu nu poate fi întemeiată decît pe credința că toți cititorii aruncă numerele vechi din revistă ca să nu mai poată compara textele sau pe nădejdea absurdă că s-a pierdut colecția *Contemporanului*, ori cea de la Academie, și că astfel adevărul nu va putea fi restabilit.

S-a înșelat...

*

Am scris al doilea articol ca să arăt cît de greu se poate „discuta" cu tov. Alterescu, care a pornit cu o îngîmfare pe care îl felicităm că a părăsit-o, dar îl vom felicita și mai mult cînd va înțelege că scrisul într-adevăr ne angajează și se va conforma regulilor elementare ale citării și ale citatului, fiindcă din cît îl cunoaștem, din alte împrejurări, are totuși destule mijloace care, folosite cu seriozitate, l-ar face util în funcțiile de răspundere pe care le ocupă.

În ceea ce ne privește considerăm această discuție închisă și nu mai socotim necesară nici o revenire. [209]

Contemporanul, nr. 546 (12)
22 martie 1957.

NOTE

FALS TRATAT PENTRU UZUL AUTORILOR DRAMATICI

[1] *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* a apărut în *Cetatea literară*, anul I, nr. 11—12 din 23 decembrie 1926. În volumul *Teze și antiteze* (Editura Cultura Națională — 1937), C.P. îl republică comentîndu-l cu note ; noi am folosit textul din *Teze și antiteze*, dar l-am confruntat cu prima variantă acolo unde erau evidente erori tipografice. *Cetatea literară* era o revistă editată de C.P. la București, între 19 decembrie 1925—23 decembrie 1926 (12 numere). În cel din urmă număr, apăruse acest *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici.*

[2] *Suflete tari* — intrase în repetiții la Teatrul Național din București la 21 decembrie 1921, după ce fusese acceptată de comitetul de lectură format din Victor Eftimiu, Mihail Dragomirescu (care întocmise și referatul de susținere), Caton Theodorian, C. I. Nottara. Premiera a avut loc la 12 mai 1922. În distribuție : Maria Filotti, G. Ciprian, Romald Bulfinsky, Tanți Bogdan, Grigore Mărculescu, Ion Sîrbul, Ecaterina Nițulescu. Regia : Paul Gusty.

[3] Iată ce-a extras Ioan Massoff din Arhiva Teatrului Național (ședințele comitetului de lectură 1921—1929) referitor la avatarurile *Mioarei* pînă la includerea în repertoriu : „C. P. a citit primele trei tablouri ale piesei la ședința din 17 mai a Comitetului de lectură al Teatrului Național, urmînd ca lectura să continue în ziua de 21 mai ; dar în ziua respectivă nu s-a putut face lectura, neîntrunindu-se numărul legal de membri" — după cum același motiv a împiedicat ținerea ședinței în zilele de 24 și 31 mai ; la 14 iunie 1924, piesa a fost primită de Comitet „cu obligația pentru autor de-a înlătura mutilarea facială a personajului principal", la 19 decembrie 1924 s-a citit din nou *Mioara* „pentru a se vedea modificările aduse textului, conform cererii Comitetului", fără să se ia însă o hotărîre ; la 14 ianuarie 1925 s-au citit cele două acte „pentru care Comitetul ceruse modificări" ; piesa a fost însă respinsă ; la ședința din 30 aprilie 1926, luîndu-se din nou în discuție *Mioara*, Comitetul a cerut modificări „în sensul introducerii unui nou tablou în care să se explice fricțiunea psihologică dintre cei doi eroi" ; în sfîrșit, Comitetul a primit piesa „cu modificările prezentate" (Ioan Massoff. *Teatrul românesc*, vol. VII, pg. 81). Ce s-a întîmplat în continuare ne povestește chiar C. P. în acest *Fals tratat...*

[4] *Ion Minulescu* (1881—1944). Poetului, care, la acea dată, era director general al Artelor, i s-a încredințat, prin delegație, și funcția de director al Naționalului bucureștean, la 19 aprilie 1926, succedîndu-i lui Corneliu Moldovanu.

Va deține funcția pînă la 8 noiembrie 1926 cînd este numit Alexandru Hodoș, tot prin delegație.

[5] Din piesele amintite în dialogul Ion Minulescu—Camil Petrescu s-au jucat, în prima parte a stagiunii 1926—27, pînă la premiera *Mioarei* : *Fîntîna Blanduziei* și *Piatra din casă* de Vasile Alecsandri, *Iuditha și Holofern* de Fr. Hebbel, *Esop* de Theodore de Bainville împreună cu *Visul unui amurg de iubire* de Bataille, *Coțofana* de Th. Solacolu, *Frămîntări* de Mircea Ștefănescu, *Regina Cristina* de Strindberg, *Patima roșie* de Sorbul.

[6] Într-un articol, intitulat *Criza teatrului românesc* publicat în 1925 (în *Cuvîntul liber,* seria II, anul II, nr. 13 din 28 martie 1925), C. P. scria : „Drama românească — căci comedia e în afară de discuție — se vede prin urmare lipsită de interpreții ei în plină maturitate acum cînd generația tînără nici n-a avut timp să se formeze." La republicarea articolului în *Teze și antiteze,* o notă, din 1936, întărește ideea, reluată și în alte articole ce pot fi găsite în volumul de față.

[7] La începutul anului 1926, concretizîndu-și o mai veche idee, C. P. propune mai multor ministere (de externe, al instrucțiunii etc.) înființarea unui post „de informator cultural" care, trimis în capitalele recunoscute ca mari centre culturale ale lumii întregi, să aibă menirea : a) să ție la curent ministerul cu legislația și reglementarea culturală și de ordin instructiv, din țara în care e trimis. b) să refere la cererea specială a resorturilor din țară despre diferite realizări în domeniul instrucției publice și al mișcării culturale, scutind astfel statul de a mai trimite misii speciale. c) să facă, în publicații străine, cunoscute valorile culturale ale țării noastre. d) să organizeze toate legăturile dintre diferitele instituții și manifestări culturale din străinătate și forurile indicate din țara românească (fundații, academii, congrese etc.). e) să reprezinte punctul de vedere al Ministerului de Instrucție pe lîngă legația regală română. f) să constituie oficiul de corespondență cu Comisia pentru Cooperarea Intelectuală Internațională, cu sediul la Paris. În iulie 1926, Ministerul Muncii, Cooperațiunii și Asigurărilor sociale, cel mai receptiv, s-ar părea, la propunerile scriitorului, îl numește prin adresa No. 126260 în funcția de „Referent al Muncii Intelectuale" la Paris, menționînd însă că funcția o va „exercita fără nici o plată din partea Departamentului nostru". *Falsul tratat...* vorbește despre întoarcerea precipitată de la Paris și întreruperea misiunii.

[8] *Konstantin Sergheevici Stanislavski* (1863—1938) regizor, actor, pedagog și teoretician de teatru sovietic. Întemeietor al Teatrului de artă din Moscova (împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko). A pus în scenă repertoriu universal, dar a valorificat, îndeosebi, dramaturgia lui Cehov și Gorki. Lucrări teoretice : *Viața mea în artă, Munca actorului cu sine însuși.*

Opiniile lui C. P. despre Stanislavski pot fi întîlnite în volum, atît în *Modalitatea estetică,* cît mai ales, în articolele sale din ultimii ani ai vieții.

[9] În 1926, C. P. aștepta de 4 ani să fie jucat ; în anul morții sale, 1957, aștepta încă să fie jucat cu multe dintre piesele sale. Astfel, după 35 ani de la premiera *Sufletelor tari* el nu văzuse pe scenă nici *Jocul ielelor* sau *Danton,* nici *Act venețian* (versiunea în 3 acte) sau *Donna Diana,* nici *Caragiale în vremea lui* (nici la această dată — 1983 piesa nu a fost încă montată.)

[10] Compania Bulandra—Storin își propusese în 1919—20 montarea *Jocului ielelor,* dar modificările cerute de Lucia Sturdza Bulandra sînt respinse de autor care își retrage piesa prin care putea debuta în sfîrșit și pe care, așa cum se poate citi în nota anterioară, n-a apucat să o vadă niciodată jucată. Dealtfel, cu aceeași companie au mai existat încercări de reluare a discuțiilor, cu bunăvoință de ambele părți, dar n-au fost duse la bun sfîrșit. Într-un articol intitulat *Scriitorii tineri (Viața* — 24 februarie 1944) C.P. relatează în detaliu episodul din 1919 și semnificațiile sale : „Pe la mijlocul iernii, piesa retrasă de la Teatrul Național se repeta la Teatrul Regina Maria avînd o distribuție care și azi ar impresiona : d-na Lucia Strudza Bulandra, d-nii G. Storin, I. Manolescu, I. Iancovescu și alții în regia lui Tony Bulandra.

Repetițiile erau pentru mine o tortură fiindcă eram literalmente leșinat de foame și torturat de ger, căci în loc de palton aveam o manta de cauciuc pentru ploaie. Răbdam totuși, așteptam halucinat premiera. Seara aceea aurită, oricare ar fi fost soarta piesei, mi-ar fi adus cred (căci nu știam cît se plătește și îmi fusese rușine să întreb) cîteva sute de lei, dar în zilele acelea leul valora cît cincizeci de centime bune, masa și chiria pe o lună, poate pe două". „Cu o săptămînă înainte de premieră, dna Bulandra m-a reținut după miezul nopții cerîndu-mi anumite modificări asupra unor fraze. Am rezistat, dna directoare a stăruit. Desigur, eram famelic, dar fusesem în război, eram tînăr, aveam orgoliul convingerilor mele (piesa însăși era întemeiată pe motivul intransigenței ideologice. Jocul Ielelor e Jocul Ideilor, cine l-a văzut în puritatea lui platoniciană devine un neom ca acel care noaptea pe lună a văzut în luminișul din pădure, jocul vrăjit al făpturilor de vis). Am refuzat orice modificare și am retras piesa, reîntorcîndu-mă în cămăruța mea din strada Plantelor, ca să aștept încă patru ani, premiera *Sufletelor tari*. Zilele acelea din iarna lui 1918 nu le-am putut uita niciodată. Într-un anume sens am fost, și din amintirea lor acută, un fel de neom. Cu fiecare tînăr care îmi intra pe ușă, sfios și cu ochii mistuiți de arderea dinăuntru, intra și imaginea tînărului în manta de ploaie care venea istovit de la repetițiile cu *Jocul ielelor*... Nu era un frate, eram eu însumi. Douăzeci de ani am fost victima acestei solidarități într-ale visului și de aci a ieșit acea *Săptămînă a muncii intelectuale*".

[11] Împlinindu-se 10 ani de la premieră, s-a reluat *Patima roșie* de Sorbul în octombrie 1926 cu Marioara Zimniceanu în rolul Totanei. Abia după premiera *Mioarei* a văzut lumina rampei *Societatea atleților spirituali* (L'Oeuvre des Athlètes) de Georges Duhamel în regia lui Paul Gusty.

[12] *Soare Z. Soare* (1894—1944) regizor la Teatrul Național din București. Discipol al lui Reinhardt. A pus în scenă: *Prințesa Turandot* de Gozzi, *Burghezul gentilom* de Molière, *Troilus și Cressida, Măsură pentru măsură, Hamlet* de Shakespeare, *D-ale Carnavalului* de Caragiale, *Ioana d'Arc* de Shaw, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, *Lorenzaccio* de Musset, *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu, *R.U.R.* de Čapek ș.a. În pofida celor relatate în acest *Fals tratat*, relațiile dramaturgului cu regizorul, cu vremea, s-au îmbunătățit, mergînd pînă la o încercare comună de fondare a unei societăți cinematografice ș.a. La dispariția regizorului, apare, sub semnătura lui C. P. în *R.F.R.* (anul XI, nr. 9, august 1944), această notă: „Sfîrșitul tragic al celui mai bun regizor, pe care l-a avut teatrul românesc între cele două războaie, a tulburat adînc. Dispare un om a cărui viață timp de 20 de ani a fost numai și numai teatru, într-o dăruire totală... Poate numai în puținele ore de somn, viața lui Soare Z. Soare nu a fost impregnată de acel flagel al teatrului care devenise o adevărată obsesie pentru el. A debutat ca regizor diletant (după ce, tînăr cu mari posibilități pecuniare, trecuse din curiozitate, oarecum, prin studiourile lui Reinhardt la Viena și Berlin) în Compania Bulandra. A scos o luxoasă revistă ilustrată pentru fenomenul teatral. A trecut apoi la Național unde a început cu *Năluca*, o piesetă oarecare, dar s-a impus la al doilea spectacol montat cu un *Shylock* triumfal. Cum Paul Gusty nu mai activa, putea fi socotit, după un an numai, regizorul de bază al primei noastre scene. Dealtfel, nu numai că a continuat să slujească și alte scene, dar a devenit și autor dramatic de succes. *Pămînt* scrisă în colaborare, dar mai ales *Tragedia inimii*, anul trecut, au arătat unele remarcabile însușiri în dialog... Ca regizor, neglijînd uneori textul, Soare Z. Soare a fost mai presus de orice un mare poet al decorului, un neîntrecut artist al plasticii scenice... A fost calomniat că se inspira din montările streine. De fapt, avea atîta gust și atîta finețe că ar fi putut da lecție uneori și străinilor".

[13] *Dinu Ramură* era unul dintre pseudonimele folosite de *A. de Hertz* (1887—1936) în revistele *Convorbiri critice, Luceafărul, Semănătorul* ș.a.

[14] *Firmin Gémier* (1869—1933) regizor, actor și animator de teatru francez, director al teatrului „Odéon" din Paris (1922—1930), fondator al „Teatrului

Național Popular" (T.N.P.). În același număr din *Cetatea literară* în care apărea *Falsul tratat...* nota intitulată *Societatea universală de teatru* ne lămurește exact asupra proiectelor legate de regizorul și animatorul de teatru *Firmin Gémier*. Cităm :

„Ziarele noastre au adus în repetate rînduri articole și comentarii despre „Societatea internațională de teatru" organizată de marele om de teatru francez Fr. Gémier. Între proiectele pe care le aveam la Paris — și pentru care obțineam cel mai larg concurs din partea legației noastre — figura și afilierea teatrului românesc la această Societate prin constituirea unei secțiuni aci la București. Firmin Gémier nu numai că îmi pusese la dispoziție tot materialul constituirii acestei secțiuni și nu numai că se angaja formal să vie la sfîrșitul lunii ianuarie în București ca să cunoască de-aproape mișcarea noastră teatrală, dar era gata, pe baza unui referat critic al meu întovărășit de o singură scenă tradusă, să-și ia asupra lui grija traducerii în întregime și a reprezentării unei piese românești. I-am descris, propunîndu-i trei dintre operele noastre originale, ca mai apropiate de programul Odéonului : *Patima roșie* a lui Mihail Sorbul, *Bătrînul* de Hortensia Papadat Bengescu, și *Bujoreștii* lui Caton Theodorian". Mihnirea provocată de campania confraților împotrivă-i îl determină să scrie în încheiere : „Iar ca o consecință imediată, socot că nu mi se poate pretinde mie să organizez o societate generală a teatrului românesc, în care m-aș simți cu totul străin. Țin deci la dispoziția celor care se socot indicați tot materialul scripturistic oferit de Gémier pentru constituirea secțiunii românești a Societății universale de teatru" (*Cetatea literară,* anul I, nr. 11—12, din 23 decembrie 1926, pg. 9).

[15] Exista obiceiul ca, în fiecare toamnă, societari de frunte ai Naționalului să-și formeze o trupă cu colegi și actori din afară cu care să facă un turneu în țară interpretînd unul dintre succesele stagiunilor anterioare. Într-un asemenea turneu, cu *Ovidiu* de Vasile Alecsandri, se afla Aristide Demetriad în toamna anului 1926.

[16] Premiera *Glafirei* lui Victor Eftimiu a avut loc în 3 decembrie 1926 deci la cîteva săptămîni după căderea *Mioarei.* Autorul își asumase regia spectacolului, iar în distribuție figurau : Agepsina Macri-Eftimiu, George Calboreanu, Romald Bulfinsky, George Vraca ș.a.

[17] Articolul scriitorului și publicistului *Felix Aderca* (1891—1962) intitulat chiar *Camil Petrescu* a apărut în *Viața literară,* anul I, nr. 31 din 11 decembrie 1926. „Camil Petrescu, scria Aderca, poate avea un insucces cu o piesă, o poezie, un articol critic, dar înălțimea unde se produc aceste experiențe (de folos, în primul rînd autorului) le consacră"...

[18] C.P. se referă la Victor Eftimiu care, fiind la Paris în timpul războiului prim mondial, a refuzat recrutarea, în mod public și oficial, în ziarul *Le Figaro* din 12 octombrie 1916. Este o informație preluată din gazete ale vremii, neverificată în ziarul francez pe care nu l-am găsit în colecțiile existente.

[19] Între 1916 și 1926, Camil Petrescu scrisese : *Jocul ielelor, Act venețian, Suflete tari, Danton* și *Mitică Popescu,* în afară de *Mioara* la care se referă. La trista constatare că este un dramaturg cu 5 piese nejucate în 1926, vom adăuga o alta la fel din 1956, un an înaintea morții, cînd C. P. scria într-un caiet cu „tot felul de note literare, medicale" : „Nemulțumiri. 7 piese nejucate niciodată. Darea afară din teatru. 2 comandate acum în manuscrise *(Roata norocului, Caragiale).* Ultima oară jucat în 1949 cu *Bălcescu,* scos în 1950. În afară de *Bălcescu* nu am mai fost pe afiș din 1946 cu *Mitică Popescu.*

Din 1944 mi s-a jucat — în 12 ani — *Mitică Popescu,* reluat și apoi *Bălcescu"* — ș.a.m.d.

[20] *Săptămîna muncii intelectuale și artistice* — apare la București între 5 ianuarie și 15 martie 1924, sub conducerea unui comitet, în fond, editată de Camil Petrescu sub al cărui nume a fost dealtfel înscrisă la Tribunalul Comercial Ilfov, secția a I-a cu nr. 20.229 la 11 septembrie 1923. Sediul

revistei era în str. Regală nr. 4, Hotelul Union, camera 42. Au apărut 11 numere a cîte 4 și 6 pagini fiecare.

[21] Pînă în 1926, C. P. se afirmase ca gazetar și critic în nenumărate reviste: *Cronica, Rampa, Scena, Facla, Capitala, Banatul românesc, Revista Vremii, Argus, Țara, Limba română, Săptămîna muncii intelectuale și artistice, Cetatea literară* ș.a.

[22] *Filotti Eugen* (1896—1975) publicist, om politic. În 1924—25 era director al revistei *Cuvîntul liber* la care colabora constant Camil Petrescu.

[23] *I. Valjean* (1881—1960), jurist, dramaturg, publicist. A condus Teatrul Național din București de la 1 aprilie 1923 la 1 iulie 1924.

[24] C.P. se referă la ziarul *Rampa*, înființat la București de Al. Davila și N. D. Cocea ce apare între 1911—1946, cu întreruperi, sub diverse direcțiuni și cu diverse orientări. În 1926 avea ca director pe Scarlat Froda care semnează chiar cronica la *Mioara*, amplu citată de C. P. în acest *Fals tratat*... Dealtfel, scriitorul colaborase la *Rampa* și în 1913 cînd o conduceau editorii ei primi și sub direcția lui Faust Mohr și chiar în anii ce-au precedat premierei *Mioarei* și chiar ani de zile după aceea.

[25] *M. S. Faust-Mohr* (1882—?) ziarist. A colaborat la: *Opinia publică, Patriotul, Adevărul, Dimineața, Țara*, a condus ani de zile *Rampa*.

[26] *Cuvîntul* — cotidian apărut la București între 1924—1934, 1938—1944. Director: T. Enacovici, apoi Nae Ionescu.

[27] *Pamfil Șeicaru* (1894—1981) — gazetar, directorul ziarului *Curentul*. Printre campaniile sale distructive s-au numărat și cele duse împotriva lui Camil Petrescu în 1926 și 1943.

[28] *Hedda Gabler* de Ibsen avusese premiera în martie 1923 pe scena Naționalului bucureștean în regia lui Paul Gusty cu Aura Buzescu în rolul titular. În celelalte roluri: Ion Livescu, Maria Filotti, N. Soreanu, Aristide Demetriade ș.a.

[29] *Edmund Kean* (1789?—1833) actor englez care a interpretat un *Hamlet* memorabil, cu grijă pentru adevărul istoric și cu coloratură romantică.

[30] În seara de 24 noiembrie 1924 se reprezenta în premieră *Thebaida*, tragedie în cinci acte de Victor Eftimiu. Autorul plecase de la texte din Eschyl *(Cei șapte din Theba)*, Sofocle *(Antigona)* și Euripide *(Fenicienele)*. Textul a fost pus în scenă de autor în decorurile lui Tr. Cornescu, avînd ca interpreți pe: Agepsina Macri-Eftimiu, C. I. Nottara, R. Bulfinsky ș.a.

[31] *Fedra* lui Racine (1639—1699) și piesa lui Pradon (1632—1698) au avut premiera în aceeași seară, dușmanii marelui autor organizînd un complot împotriva capodoperei. Criticilor li s-au alăturat personalități de la curtea Franței. Pentru reușita complotului, ducesa de Buillon, de pildă, a cumpărat toate lojile de la ambele reprezentații și și-a dus prietenii la Teatrul Guénegaud unde se prezenta *Fedra* lui Pradon, la Hotel de Bourgogne rămînînd sala goală. Disputa s-a dus și pe alte planuri: ducele de Nevers și M-me de Deshoulières au lansat un sonet epigramic împotriva *Fedrei* lui Racine, iar cinci prieteni ai autorului au ripostat într-un sonet pe aceleași rime, înfruntare fixată de istoria literară drept „cearta sonetelor". După premieră, piesa lui Pradon a fost declarată capodoperă, dar timpul a așezat creația raciniană la locul meritat.

[32] *Scarlat Froda* (1898—1964) gazetar, scriitor. A colaborat la: *Flacăra, Noua revistă română, Adevărul literar și artistic* ș.a. A condus aproape două decenii *Rampa*, cotidian de teatru. Opere: *Fata din Dafin* (1918 împreună cu Adrian Maniu).

[33] *Em. D. Fagure* (1875—1946) gazetar. A colaborat la: *Evenimentul literar, Lumea nouă, Adevărul, Dreptatea, Lupta, Pagini literare* ș.a.

[34] *Vasile Timuș* (n. 1892) ziarist. A colaborat la: *Îndreptarea, Rampa, Jurnalul de dimineață* ș.a.

[35] Din textul apărut în *Cetatea literară* aflăm că este vorba de A. de Herz.

[36] *Cezar și Cleopatra* de G. B. Shaw a avut premiera pe scena Naționalului bucureștean în septembrie 1925 în regia lui Paul Gusty cu Aristide Demetriad și Dida Solomon-Calimachi în fruntea distribuției.

[37] *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw a avut premiera în seara de 5 octombrie 1925 la teatrul companiei Bulandra—Manolescu—Maximilian—Storin în regia lui Soare Z. Soare cu Tony Bulandra, G. Storin, Maria Mohor în rolurile principale.

[38] *Dimineața* — cotidian ce a apărut în 2 februarie 1904 avînd ca titlu *Adevărul de dimineață,* condus de aceleași formații directoriale ca și *Adevărul* adică: Constantin Mille, apoi, între 1922—1924, I. Rosenthal, apoi pînă în 1936 de B. Brănișteanu și T. Teodorescu-Braniște pînă la interzicerea gazetei de către guvernul Goga—Cuza în 1937.

Adevărul (despre care este vorba mai jos în *Falsul tratat*) apăruse la București în 15 august 1888 sub conducerea lui Alex. V. Beldiman, fiind preluat de Const. Mille la 24 februarie 1898.

[39] *A. de Herz* era cronicarul teatral al *Dimineții* și publicase în numărul de vineri 12 noiembrie 1926, (anul XXII, nr. 7170) o cronică batjocoritoare din care C. P. citează în *Precizări și extrase* (vezi, mai departe, în volum).

[40] Se referă, probabil, la *Victor Rodan* (1898—1934), care, fiind colaborator la *Aurora, Comedia, Curentul, Dreptatea* (oficiosul partidului național țărănist) ș.a., semna cronica dramatică. El este autorul (împreună cu N. Vlădoianu) comediei *Amedeu Stînjenel* jucată de compania Bulandra în prima parte a stagiunii 1925—1926.

[41] *Cuvîntul liber* — revistă săptămînală ce a apărut la București de la 24 august 1919 la 16 mai 1921 (seria I), apoi de la 21 ianuarie 1924 la 9 ianuarie 1926 (seria a II-a) sub conducerea lui Eugen Filotti și în sfîrșit de la 11 noiembrie 1933 la 3 octombrie 1936 (seria a III-a) condusă de Tudor Theodorescu-Braniște.

Tudor Arghezi scrie despre *Cazul Eftimiu* cu prilejul reprezentării *Meșterului Manole* la Teatrul Național (*Cuvîntul liber,* seria II, anul II nr. 33 din 17 octombrie 1925).

Articolul arghezian debutează tranșant: „D. Victor Eftimiu ocupă de multă vreme Teatrul Național alternînd scena cu direcțiunea. Încă de la apariția exemplarului său dramatic noi ne-am făcut datoria. L-am recunoscut pe farsor și l-am identificat, confirmat, dacă mai era nevoie, de toate prelucrările sale dramatice ulterioare". ș.a.m.d.

[42] *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu a avut premiera absolută în seara zilei de 14 octombrie 1924 în regia autorului avînd în distribuție pe C. I. Nottara (Marele Maestru), Aristide Demetriade (Manole), Romald Bulfinsky (Neagoe), Agepsina Macri-Eftimiu ș.a.

[43] Articolul lui Victor Eftimiu intitulat *Piesă și spectacol* a apărut în *Adevărul* (anul 50, nr. 15985) din 1 martie 1936, nu februarie cum spune C. P.

[44] *Constantin I. Nottara* (1859—1945) a interpretat rolul lui Hamlet pe scena Naționalului din 1892 cînd dispărea interpretul anterior, Grigore Manolescu.

[45] *Aristide Demetriade* (1871—1930) a interpretat rolul lui Hamlet începînd din 20 decembrie 1912 pînă la moarte cu egal succes în pofida marilor actori care i-au făcut concurență. Astfel la 2 ianuarie 1924, cînd Demetriade împlinea 30 de ani de teatru, s-a reluat *Hamlet,* deși la teatrul Regina Maria îl interpreta Tony Bulandra (premiera în noiembrie 1923). În 18 noiembrie 1925, tot la teatrul companiei Bulandra apare un alt interpret al eroului shakespearian: Ion Manolescu.

[46] Cu *Doamna și domnul Cutare* de Denys Amiel s-a deschis la 10 septembrie 1926 stagiunea companiei Tantzi Cutava—Mișu Fotino la Teatrul Mic din Piața Palatului, în regia lui Al. Mihalescu reîntors de la Paris după 3 ani de absență.

În distribuţie: Tantzi Cutava-Barozzi, Al. Mihalescu, Annie Capustin, Nutzi Stănescu ş.a. În cronica sa din *Argus* (anul XVII, nr. 4019, 13 septembrie), C. P. îl consideră pe Amiel drept „unul dintre cei mai talentaţi şi mai cinstiţi autori ai teatrului francez de azi".

[47] *Bartolomeu Cecropide* (1885—1931) ziarist. A colaborat la: *România muncitoare*, *Universul* (prim secretar de redacţie), *Universul literar* şi *Propilee literare* (cronică dramatică). A editat: *Din durerile neamului* (1910 la Brăila), *Dunărea de Jos* (Brăila). Vicepreşedinte al Sindicatului Ziariştilor din Bucureşti.

[48] *Ştefan Brăiloiu* (1897—1969) ziarist şi subdirector al ziarului *Universul*. A colaborat la: *Universul*, *Universul literar*, *L'Indépendance roumaine* ş.a.

[49] *Paul Gusty* (1859—1944) regizor de teatru. Director de scenă aproape 60 de ani la Teatrul Naţional. Mare diversitate repertorială, creator de şcoală. A pus în scenă: *Cezar şi Cleopatra* de Shaw, *Muşcata din fereastră* de V. I. Popa, *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Ruy Blas*, de Hugo ş.a.

[50] *Vasile Enescu* (1882—1945) regizor format în compania Davila. A pus în scenă în această companie şi la Teatrul Naţional: *Plicul* de Rebreanu, *Meşterul Manole* de O. Goga, *Titanic vals* de Muşatescu, *Gaiţele* de Kiriţescu, *Omul cu mîrţoaga* de Ciprian, *Sonata Kreutzer* după Tolstoi, *Bizanţ* de Mircea Rădulescu şi *Cassandra*, *Ovidiu*, *Zidirea mînăstirii Argeş*, *Sîngele lui Minos* de Iorga, *Apus de soare* de Delavrancea ş.a.

[51] În nenumărate articole şi intervenţii, datorate lui C. P., întîlnim referiri la situaţia conservatorului dramatic şi necesitatea transformării lui radicale. Între „notele" publicate în *Cetatea literară*, de pildă, întîlnim o amplă analiză a *Producţiilor conservatorului* incluzînd şi o serie de sugestii pentru îmbunătăţirea situaţiei, altminteri, dramatice. Respingînd criteriile ce stau la baza admiterii în conservator, C. P. socoteşte ca necesare: „inteligenţa, capacitatea de cultură, un întins registru sufletesc", care nu se pot descoperi într-un examen, ci într-un întreg an preparator. Cei reţinuţi după acest an vor trebui să alterneze cursurile de artă dramatică propriu-zisă „cu altele menite să le dezvolte armonic personalitatea. Un director de studiu va trebui să transforme Conservatorul într-o adevărată universitate liberă". „Trebuie să li se dea cunoştinţe generale, despre toate artele (elevii trebuie să guste pictura, muzica, să urmărească de aproape literatura străină şi originală), să aibă noţiuni precise despre temeiurile ştiinţifice. Asta nu se poate disocia de noţiunea culturii, deşi nu se confundă cu ea. Numai aşa un actor va pricepe ce spune în scenă. În special, două catedre noi trebuie neapărat create: una de literatură generală şi critică (la care să fie obligaţi să asiste şi profesorii) şi alta de psiho-psihologie menită să le arate mecanismul jocului în aşa fel încît fiecare elev să-şi găsească propria manieră". „Actorilor — celor mai buni — de azi, li se pretinde tot atîta cultură şi personalitate, cît celor mai buni scriitori" (*Cetatea literară* anul I, nr. 9—10 din iulie 1926).

[52] Ion Minulescu îşi dăduse demisia şi Alexandru Hodoş fusese numit.

[53] *Nichifor Crainic* (1889—1972) scriitor şi publicist. A colaborat la: *Dacia*, *Neamul românesc*, *Cuvîntul*, *Glasul patriei* ş.a. A editat ziarul *Calendarul* şi a condus revistele *Lamura* şi *Gîndirea*.

Opere: *Şesuri natale* (1916), *Zîmbete cu lacrimi* (1916), *Icoanele vremii* (1919), *Darurile pămîntului* (1920), *Privelişti fugare* (1921), *Cîntecele patriei* (1925), *Ţara de peste veac* (1931), *Puncte cardinale în haos* (1936) ş.a. Promotor al orientării ortodoxiste în lirica interbelică.

În anii 1926—1927 conduce secretariatul general al Artelor, ministru fiind Vasile Goldiş.

[54] *Alexandru Hodoş* (1893—1967) ziarist şi om politic. A fost instalat ca director al Teatrului Naţional în preziua premierei *Mioara*, adică la 8 noiembrie 1926, funcţie pe care a deţinut-o pînă la 1 iulie 1927.

[55—56] *Al. Buzescu* (1884—1960) era consilier tehnic al Ministerului Artelor, apoi director general administrativ la Teatrul Naţional, iar *Gh. Plopeanu* era director administrativ.

[57—58] *Sacha Guitry* (1885—1957) actor şi autor dramatic francez fiul lui *Lucien Guitry* (1860—1925) actor francez.

[59] Alex. Hodoş, hotărît să împlinească obligaţiile de economii la cheltuielile Naţionalului, a îndepărtat ilegal din teatru un număr mare de membri ai trupei. Au fost scoşi la pensie : Maria Giurgea, Constanţa Demetriade, Ecaterina Zimniceanu, Mircea Pella, Fany Rebreanu ş.a. Au fost îndepărtaţi din teatru : D. Nanu (secretar literar), Caton Theodorian (consilier literar), Victor Ion Popa (secretar al Comitetului de lectură), I. Velisaratu (pictor scenograf), Mihail Sorbul, Sanda Movilă, croitori, recuziteri, maşinişti ş.a.

Aceste pensionări şi concedieri s-au făcut în urma unor presiuni directoriale asupra Comitetului de direcţie. Cei îndepărtaţi au dat în judecată Teatrul Naţional, care a fost obligat să plătească despăgubiri în valoare de aproape 4 milioane. (cf. Ioan Massoff. *Teatrul românesc* vol. V, pag. 86—87).

[60] Este probabil vorba de Lucia Sturdza Bulandra a cărei companie trecea după 14 ani de existenţă, într-adevăr, prin greutăţi materiale şi chiar în stagiunea 1926—1927 a pus o serie de piese prin care încerca o tatonare a gustului publicului.

[61] *Livada cu vişini* de Cehov a fost prezentată în premieră la 2 septembrie 1926 de către compania Bulandra—Manolescu—Maximilian—Storin în regia lui Soare Z. Soare avîndu-i în rolurile principale pe : Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, Ion Manolescu, Gh. Storin, N. Maximilian, Maria Mohor, Liana Constantinescu, Ion Talianu ş.a.

[62] *S-a găsit o femeie goală* vodevil de André Birabeau şi Quinsan a fost pus în scenă de Al. Mihalescu la Teatrul Mic al companiei Tantzi Cutava—Mişu Fotino.

[63] *Regina Cristina* de August Strindberg s-a montat la Naţionalul bucureştean în regia lui Soare Z. Soare şi decorurile lui Traian Cornescu. Spectacolul a fost aspru criticat şi publicul l-a ocolit.

[64] *Henry Bataille* (1872—1922) şi *Henry Bernstein* (1876—1953), alături de *Molnar* au fost autorii la care recurgeau companiile particulare, în prima parte a deceniului 3 cînd situaţia lor financiară devenea precară. Din păcate, farsele şi melodramele lor n-aveau putinţa să educe gustul publicului, ci dimpotrivă.

[65] Piesa tandemului D'Ennery—Cormon *Două orfeline* este socotită drept o culme a melodramei, irezistibilă pentru o anumită categorie de public.

[66] În *Argus* apar două materiale legate de această premieră.

Cel dintîi intitulat *Înainte de premieră*, cel de al doilea *În loc de cronică dramatică. După premiera Mioarei.* Socotim ca o utilă completare la acest *Fals tratat...* reproducerea lor integrală ; deci :

Înainte de premiera Mioarei

Astă seară are loc la Teatrul Naţional, premiera *Mioarei*, lucrarea dramatică a colegului nostru de redacţie, d. Camil Petrescu. Cititorii noştri au avut prilejul timp de mai bine de trei ani să urmărească, în cronicile dramatice ale *Argusului*, concepţia autorului *Mioarei* despre literatura dramatică şi despre jocul actorilor. Cum nu poate să fie o prea mare deosebire între ideologia artistică şi realizarea oferită de un scriitor, am crezut că ar fi interesant să dăm cititorilor noştri prilejul să vadă ce gîndeşte autorul despre propria lui lucrare. D-sa ne-a răspuns cu următoarele lămuriri :

Mărturisesc că sunt puţin neliniştit. *Mioara* e scrisă cu mult înaintea lui *Danton* şi *Mitică Popescu*, dar în urma *Actului venețian* (toate nejucate încă) şi cred că aceasta ar putea explica puţin din sensul reprezentării ei. N-am gîndit-o niciodată decît înfăţişată publicului împreună cu *Actul venețian* care nu se putea juca decît la întoarcerea d-lui Ar. Demetriade. N-am văzut-o jucată izolat pentru că e singura lucrare a mea, în care orice idee de teatru e abandonată. M-am gîndit totdeauna, că e necesar ca un scriitor să facă din cînd în cînd şi unele sacrificii ideii de idee şi mişcării sufleteşti ca pur fenomen psihologic. Dar zona psihologică e o zonă complexă, instabilă şi ingrată. În

ordinea fizică de bine de rău, certitudini tot există: doi și cu doi fac patru și zece kilometri, orice-ar spune Einstein, sunt în genere zece kilometri. Dar în lumea sufletelor, incertitudinea e suverană. Psihologia e o știință care abia acum se constituie. Nu cunoaștem nimic. Trăim ani de zile cu convingerea că avem un bun prieten pentru care am pune mîna în foc și e destul un incident ca să ni-l demaște. Doi soți divorțează după douăzeci de ani de căsătorie. Le-a trebuit aproape un sfert de veac pentru ca să cunoască în sfîrșit că nu s-au cunoscut. Mi s-a părut că întîmplarea *Mioarei* oferă un prilej nesfîrșit de comentarii dramatice în jurul incertitudinii psihologice. O reală problemă de disoluție a personalității.

Mioara are optsprezece ani și Radu Vălimăreanu, pictorul iubitor de culori și aspecte, douăzeci și șase. E vîrsta tuturor amăgirilor. Firește că își jură dragoste eternă (asta se întîmplă încă din primul tablou), ba chiar la sfîrșitul acestui tablou. Radu loial și brav, acceptă un duel absurd, cu un spadasin sigur de el ca să răzbune o jignire adusă Mioarei. Amăgeala lor verbală, ieri fenomen „al instinctului atît de van" trebuia pusă brutal în fața realității și un fapt ireparabil îndeplinit. Radu pierde un ochi în acest duel. Tabloul doi (tot al primului act) se petrece abia după o lună. Sunt încă tineri și generoși, realitatea deci n-o simt. Radu, care, excesiv de impresionabil, se socoate „scos din rîndul lumii", e gata să ofere libertatea logodnicei lui și bineînțeles logodnica lui știe că pentru ea s-a sacrificat și refuză această libertate.

Dar după doi... trei ani lucrurile se schimbă cu desăvîrșire. Au plecat la țară pentru ca să-și izoleze iubirea și pentru ca Radu să lucreze. Acolo a început plictiseala fatală tuturor iubirilor. Și plictiseala Mioarei înseamnă chinul lui Radu, paralizarea oricărei activități. Deci vin înapoi la București. Și de aci începe actul II, toate întîmplările la țară fiind numai povestite.

Mioara se simte foarte bine într-o bandă de viveuri și Radu se simte foarte prost. Un grup de femei înconjoară și asaltează cu simpatia lor, divers interesată, pe d. Niculescu-Drumea, mare exploatator de păduri, tîmp și belatru. Cum ele au observat că Niculescu e foarte dispus să facă petreceri de cîte ori ia parte la acestea și Mioara, toate se grăbesc să sporească prilejurile ca aceștia doi să fie unul lîngă altul. Mioara care nu e chiar atît de rea (sau cine știe „oricît ar fi de bună") e curioasă și rezistă cu greu tentațiilor. Situațiile penibile se succed în tot cursul acestui act care se petrece într-un restaurant. Radu a devenit, din cauza infirmității lui (sau numai din cauză că îl părăsește femeia, sau poate chiar din amîndouă motivele), nervos, bănuitor, deprimat. În interiorul sufletului lui sunt toate îndoielile, toate disperările, toate regretele. Nu așteaptă decît prilejul să izbucnească. E de la sine înțeles că e considerat de toată lumea ca o piedică în calea distracțiilor ei. El crede că pentru infirmitatea lui, dar e probabil că e numai incomod ca atîția soți în anumite împrejurări. E cert că egoismul amabil, sensual și sentimental al celorlalți e foarte plictisit de rezistența lui. Ajung chiar să fie indignați acești viveuri și actul se termină cu o dezastruoasă izbucnire a lui Radu.

Actul trei e actul explicațiilor și se petrece îndată ce Radu și Mioara ajung acasă. „Explicații" e un mod de a vorbi. Cînd s-au putut explica doi amanți și cînd au știut îndrăgostiții ce cred exact unul despre altul? „La danse devant le miroir" e un adevăr etern. Cînd Mioara îi spune că ar vrea să-și redobîndească libertatea, Radu crede că îl părăsește numai din cauza infirmității lui. Firește că ea îi amintește povestea atîtor milioane de îndrăgostiți care s-au despărțit și fără motive atît de grave. Firește că adevărul e de partea ei, dar cum ar putea să se convingă de asta, Radu. Pe el îl obsedează gîndul că și-a pierdut un ochi și că sacrificiul pe care l-a făcut e cauza tuturor nenorocirilor. Bineînțeles că și acum se întîmplă, așa cum se întîmplă întotdeauna, cînd unul dintre amanți vrea să plece: nu vrea celălalt să fie părăsit. Toată personalitatea lui Radu e dizolvată de gîndul că îl părăsește iubita. E o adevărată boală care îl împiedică să lucreze, care îl scoate din rostul lui. El

știe că dacă ar avea siguranța că ea îl iubește, sufletul lui s-ar limpezi și echilibrul voinței i s-ar restabili. Dar Mioara refuză să-i dea această siguranță care dealtfel ar fi o minciună. E totuși destul un moment de sinceră înduioșare și o vagă promisiune a ei, ca el să găsească ceea ce de atîta vreme căuta: încrederea în el. O clipă numai și a devenit stăpîn pe el însuși. Izbutește chiar s-o recîștige în parte. Succesul a fost întotdeauna cauză de noi succese și înfrîngerea cauză de noi înfrîngeri. Dar cînd ea încearcă să se redea, el simte, dar găsește puterea s-o concedieze ironic, lansîndu-i senin, ironic și liniștit că el a lăsat-o să plece. Numai cînd înțelege că încă de la începutul actului, viveurii o așteptau în stradă, că plecarea ei era dinainte hotărîtă, că simpla înmlădiere nu fusese decît o amăgeală, trecătorul echilibru sufletesc se zdruncină iarăși. Ca un nebun se năpustește spre scară, după ei, să-i ajungă, să-i caute în oraș, toată noaptea, toată viața.

Recunosc că o lume atît de complicată pune nesfîrșite probleme regiei și actorilor. Va putea fi d. Vraca un Radu cald și generos la începutul actului întîi, loial și senin, deprimat la sfîrșitul aceluiași act — ca o tremurare de meduză în actul doi, rînd pe rînd, duios, înduioșat, îngrozit, senin și violent, va putea da impresia că are sufletul „ros de virus" așa cum spune la un moment dat? Atunci e de nădăjduit că publicul va urmări cu oarecare interes aceste complicații psihologice. Va fi d-ra Tantzi Bogdan „Mioara" la început și pe urmă femeie pur și simplu? Atunci vor fi și mai multe șanse ca piesa să fie acceptată. Bineînțeles că personagiile secundare, între care nu sunt două la fel, vor trebui să fie acolo rotițe care au fiecare rostul lor în mașinăria unui ceasornic și vor izbuti să fie așa dacă nu va crede fiecare dintre ele că joacă rolul principal și se va mulțumi să secondeze. Căci în ceea ce privește cele patru tablouri realizate de d. Soare și Cornescu sunt fără îndoială printre cele mai frumoase pe care le-a prezentat Teatrul Național.

Deci pe diseară.

(*Argus*, anul XVII, nr. 4068, 10 noiembrie 1926.)

In loc de cronică teatrală.

După premieră

Societățile care au avut de luptat cu împrejurări grele au totdeauna o înțelepciune practică și dură. Numai așa pot birui pericolele prin care trec continuu. Și oricît de neplăcută ar fi această constatare, dintr-un anumit punct de vedere, trebuie să recunoaștem cîte datorim, ca rezistență socială, faptului că la noi nu există succese care să dezonoreze și nici înfrîngeri scuzabile. E de o reală frumusețe spontană această formulă, ne-o însușim personal, cu toate consecințele și (dintre care nu cea mai dezagreabilă va fi și aceea de a publica drept prefață a *Mioarei* tipărite, comentariile presei noastre despre reprezentarea ei).

Prin urmare toate explicațiile sunt de prisos. Cînd, — după ce prezentasem ministerului cererea de a se admite amînarea sau retragerea piesei — am luat totuși parte la repetiția de dimineață, cele ce au urmat, pînă seara tîrziu, se înlănțuie ca mici verigi logice.

Dealtfel, eleganța cere să faci față cu loialitate tuturor împrejurărilor, nu ca un jucător incoherent de șah, să răstorni jocul, cînd vezi că partida e compromisă.

Mai ales că spectacolul nu e lipsit de atracție și nici interes.

Am înțeles astfel cu prilejul spectacolului acesta dezagreabil toată valoarea prieteniei cîtorva dintre cei care unii îmi erau mai aproape, toată valoarea surîsului lor și nu mă pot împiedica să nu reproduc, cu prilejul acestei constatări, acel final de act care a plăcut atît de puțin unei anumite bănci din sală: „Bunătatea voastră? Bunătatea voastră! Bestii amabile... pofte poetice... stîrpituri idealiste... Bunătatea voastră"...

Şi am mai înţeles iar, că împotriva oricui în orice condiţii, fie ele cît de vitrege, lupta pentru o idee e singurul lucru care merită interes în lumea asta urîtă, măruntă şi remediabil amabilă. Iată de ce săptămîna viitoare *Cetatea literară* va reapare, încercînd să pună cîteva chestiuni mari şi mici la punct.

(*Argus*, anul XVII, nr. 4072, 14 noiembrie 1926.)

[67] În cotidianul *Îndreptarea* (oficiosul partidului poporului, întemeiat în 1918 de mareşalul Averescu), în afară de cronica teatrală la *Mioara* (semnată *Int.*) în care se descoperise ca teză a piesei misoginismul şi se declara ritos „e un fel de-a spune şi noi ceva despre nimic", a mai apărut şi articolul nesemnat *Prestigiul Teatrului Naţional* (anul VII, nr. 265 din 16 noiembrie), articol la care se referă aici C. P.

[68] *Mircea Dem. Rădulescu* (1889—1946) scriitor şi publicist. A colaborat la: *Semănătorul, Convorbiri literare, Convorbiri critice, Viaţa românească, Flacăra, Adevărul literar şi artistic, Universul literar* ş.a.

Opere: *Leii de piatră, Poeme eroice, Suflet şi uzină, Sufletul patriei, Bizanţ, Petroniu, Portrete şi amintiri, Rapsodii româneşti* ş.a.

[69] Numărul anterior celui în care publică *Falsul tratat* apăruse cu 6 luni în urmă (iulie 1926), încît multe publicaţii se grăbiseră să anunţe dispariţia definitivă a *Cetăţii literare.*

[70] Ultimele pagini ale fiecărui număr din *Cetatea literară,* scrise în exclusivitate de Camil Petrescu, conţineau: *Comentarii: cărţi, teatru, reviste, note.* La aceste comentarii se referea Mihail Sebastian în 1933 în cronica sa din *Cuvîntul* la *Patul lui Procust*: *„Cetatea literară,* pe care o scotea Camil Petrescu, scriind-o şi tipărind-o singur, pe socoteala sa bănească şi pe exclusivul său risc intelectual, era o revistă de critică. Atîta doar.

Astăzi, cînd, oricum, procesul de revizuire a valorilor literare este suficient de înaintat, ar fi greu să se înţeleagă cît de răsturnător şi unic era punctul de vedere al *Cetăţii literare.* Tot ce s-a perimat şi îngropat în ultimii ani (falimentul *Gîndirii,* declinul şi pe urmă moartea *Vieţii româneşti,* falsul misticism literar, falsele valori artistice improvizate în coloanele *Adevărului literar),* totul era denunţat cu ascuţime în coloanele *Cetăţii.* Aveam pentru întîia oară impresia că literatura noastră înceta să mai fie un maidan, în care întîiul venit este ce pofteşte să fie, şi că un proces de ordonare a valorilor este posibil". Iar într-un număr ulterior (19 februarie 1933) numea revista „singura revistă literară românească de după război ce va rămîne în istoria literaturii, mai tîrziu, mult mai tîrziu". La rîndul său, Mircea Eliade, scria la un deceniu după dispariţia *Cetăţii literare* (*Oceanografie,* Editura Cultura poporului, 1935, p. 111): „La noi, o seamă de reviste de scurtă şi nervoasă apariţie reprezintă aproape tot ce a fost mai bun în literatură şi gîndire de la război încoace. Nu ştiu ce ar cerceta istoricul literar al viitorului din rafturile Bibliotecii Academiei. Dar sunt sigur că la zece ani o dată se vor găsi o duzină de tineri care să caute să savureze, să scoată note din *Cetatea literară* de pildă [...] Sunt sigur că *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* se va bucura în cincizeci de ani de o atenţie pe care scrierile d-lui Camil Petrescu nu au obţinut-o niciodată pînă acum şi pe care, foarte probabil, nu o vor obţine nici de acum înainte".

[71] *Argus* era un cotidian comercial, care a apărut la Bucureşti între 1910—1916, 1918—1948, director fiind, la înfiinţare, S. Pauker, apoi Grigore Gafencu, cotidian în care Camil Petrescu a susţinut cronica dramatică (dealtfel singura rubrică de cultură ce apărea cu regularitate) din 1923 pînă în 1937.

[72] *„Ilotul* de la *Adevărul"* era *Mihail Sevastos* (1892—1967).

[73] Pasajul scos în 1936, pe care noi îl reintroducem considerînd că acum este „mai tîrziu", suna astfel: „Oameni întregi făcînd curte şi linguşind penibil pe rodanul cu perciuni de negi, deputaţi intimidaţi de cel dintîi băiat de prăvălie care încă n-a învăţat să împace subiectul cu predicatul, dar e angajat

să lumineze opinia publică. Cum să exprimăm uluirea care ne-a cuprins cînd am aflat, de pildă, că d. Manolescu, membru al guvernului, dar mai ales una dintre cele mai frumoase inteligenţe ale României de azi, spirit în care ne-am obişnuit să vedem însăşi eleganţa socială, uitîndu-şi situaţia, s-a prezentat la redacţia d-lui Lefter, că însuşi ministrul de război, generalul de cavalerie Mircescu, a trecut pe sub furcile casei din strada Brezoianu 4". (*Cetatea literară*, anul I, nr. 11—12, 23 decembrie 1926, p. 85.)

[74] *Constantin Tita Bobeş* (1898— ?), gazetar. A colaborat la: *Politica, Ultima oră, Facla, Cuvîntul, Acţiunea* ş.a. Cronica sa la *Mioara* a apărut în ziarul *Politica*, anul I, nr. 137 din 11 noiembrie 1926.

[75] *Benedetto Croce* (1866—1952) estetician, filozof, critic şi istoric italian. Croce porneşte de la idea că arta ţine de treapta intuitivă a spiritului teoretic, iar estetica trebuie să se ocupe de intuiţie. Aceasta ar coincide, la rîndul ei, cu expresia.

[76] Seara premierei va arăta la fel şi în 1943 la reluarea piesei. Articolul lui *Ion Vinea* din *Evenimentul* (anul V, nr. 1409, din 14 aprilie 1943) reprodus, în bună parte, chiar de C. P. în *Addenda...*, ne luminează asupra atmosferei.

[77] La data premierei, Puia Ionescu era doar stagiară întîia la Teatrul Naţional şi jucase cu succes rolul titular din *Anuţa* Lucreţiei Petrescu, apoi Rosine din *Nunta lui Figaro* ş.a.

[78] *Nae Ionescu* (1890—1940) filozof şi publicist român, profesor universitar la Bucureşti. Orientare politică de extremă dreaptă. Opere: *Istoria logicii, Metafizica* ş.a.

[79] *Romicus* era pseudonimul lui *Romulus Seişanu* (n. 1884— ?) ziarist la *Adevărul, Acţiunea, Curentul* (prim redactor) *Universul* ş.a. Cronica la premiera *Mioarei*, semnată *Romicus* a apărut în *Universul*, anul XLIV, nr. 263, vineri 12 noiembrie 1926.

[80] *Viaţa literară* — apare la Bucureşti, săptămînal, apoi lunar, cu întreruperi, de la 20 februarie 1926 pînă în aprilie 1938. Director: G. Murnu. Începînd cu nr. 21 apare sub conducerea unui comitet şi redactată de I. Valerian.

[81] Cronica lui Al. Bădăuţă apăruse în *Viaţa literară* anul I, nr. 27 din 13 noiembrie 1926. Fără să discute neapărat piesa, scrie despre unanimitatea respingerii ei de către cronicari ca despre o răfuială personală. Cronicarul *Vieţii literare* păstrează însă toată încrederea şi speră într-o replică prin premiera lui *Mitică Popescu* ce se anunţa la Teatrul Mic pentru stagiunea 1926—27, dar nu va apărea pe scenă decît în seara de 22 martie 1928. *Al. Bădăuţă* 1901—1983, profesor, publicist, diplomat. A colaborat la :*Nufărul, Gîndirea, Cuget românesc, Viaţa literară, Muguri, Buletin cultural, Dimineaţa, Adevărul.*

Opere: Note literare (1928), *Privelişti româneşti* (1932), *Guide balnéo-climatérique de Roumanie* (1932), *Ghidul Bucureştilor* (cu Al. Cicio-Pop în 1936), *România la lucru* (1940), *Ghidul României* (cu Al. Ciceo Pop şi 1936), *România la lucru* (1940) *Ghidul României* (cu Al. Cicio Pop şi *L'église orthodoxe roumaine, O carte trăită* ş.a.

[82] La publicarea sa, *Mioara*, în Caietele *Cetăţii literare* în 1929, este însoţită de *Precizări şi extrase* ce pot fi găsite în acest volum în continuarea *Falsului tratat...*

[83] *Ionescu Vasile* (1890—1960) ziarist. A mai semnat şi *Vion*. A colaborat la: *Adevărul, Dimineaţa, Facla, Izbînda, Luptătorul, Universul* ş.a.

[84] *Paul I. Prodan* (1890—1938) scriitor, publicist, a fost şi director al Naţionalului bucureştean din 1934 pînă în 1938.

[85] *Ştreangul* era o publicaţie săptămînală (din care s-au păstrat 15 numere în Biblioteca Academiei) apărută la Bucureşti între 1921 şi 1922 avînd ca directori pe Costin Fulga şi St. Dumitrescu. *Pumnalul* ar fi trebuit să fie tot săptămînal, dar s-a păstrat un singur număr apărut la 4 aprilie 1920

din al cărui articol programatic cităm: „vremurile nervoase pe care le trăim pretind tuturor acţiunilor publice atitudini feroce ca să fie luate în seamă" sau „paginile noastre vor fi înroşite cu sîngele gras al prostiei şi imposturii. Şi nu ne vom sătura niciodată" ş.a.m.d. *Hiena*, în schimb, a avut viaţă mai lungă şi nume mai sonore: au editat-o respectiv Cezar Petrescu şi Pamfil Şeicaru în primul an, cel din urmă singur în anul al doilea. Revistă de „polemică politică şi literară" a apărut din 28 iunie 1919 pînă în 1921. *Otrăvuri* a fost titlul unei rubrici din revista *Clopotul* (apărută la Bucureşti între 1922 şi 1923) şi condusă de prietenul lui Camil Petrescu, Henri Gad, omul care a scris cel dintîi despre el ca dramaturg în *Letopiseţi* (anul I, nr. 5—6, 20 decembrie 1918) analizînd cu subtilitate şi înţelegere *Jocul ielelor*.

[86] *I. Peltz* (1899—1980) scriitor, publicist.

[87] *Corvin M. Petrescu* (1885—?) ziarist. A colaborat la: *Patriotul*, *L'Indépendance Roumaine*, *Adevărul*, *Acţiunea română*, *Les Annales de Génève*, a condus revista *Ghiara*.

[88] *Zelig Şor* — personaj din piesa *Manasse* de Ronetti Roman.

[89] *Alexandru Depărăţeanu* (1834—1865) poet. Opere: *Doruri şi amoruri* (1861), *Grigore Vodă, domnul Moldovei* (1864) ş.a. O lirică de lamentaţie, plină de diminutive, un extaz facil caracterizează creaţia lui A. D.

[90] *Gîndirea* — revistă literară, artistică şi socială a apărut la Cluj şi Bucureşti de la 1 mai 1921 pînă în iunie—iulie 1944. Redactori: Cezar Petrescu şi D. I. Cucu, de la nr. 22/1922 numai Cezar Petrescu, pînă ce o preia în 1928 Nichifor Crainic schimbînd punctul de vedere ideologic al revistei.

[91] *Stan Palanca* (1895—1968) poet.

[92] *Emil Triandafil Nicolau* (1866—1919) actor, publicist, dramaturg. A colaborat la: *Epoca*, *Depeşa*, *Conservatorul*, *Vremea*, *Ordinea*, *Acţiunea română*, *Vestitorul*, *Vestea*, *Universul* ş.a. Piese: *Puterea calomniei* (1905), *Copiii nimănui* (1907), *Urmările* (1909), *Lumină nouă* (1914), *Fiul ei* (cu Alex. Simionescu) ş.a.

[93] *Iubire* de Paul Prodan s-a jucat în stagiunea 1924—1925, în regia lui Paul Gusty cu Maria Filotti şi N. Băltăţeanu în rolurile principale.

[94] *Paul Bourget* (1852—1935) scriitor francez. Romanul său *Discipolul*, apărut în 1889, vădeşte vocaţia sa de moralist preocupat de problemele răspunderii umane. El merge în sensul restaurării familiei, tradiţiei, ordinii stabilite de experienţa seculară şi îndeosebi spre reîntronarea principiilor religioase.

[95] Editura lui Ignat Herz era profilată pe maculatură literară: romane poliţiste (celebra colecţie de „15 lei" sau „Dox"), vieţi romanţate (!!) de „femei celebre", roman de dragoste în foileton ş.a.m.d.

[96] *Traian Cornescu* (1885—1965) pictor şi scenograf la Teatrul Naţional din Bucureşti. Decoruri la: *Femeia îndărătnică*, *Hamlet*, *Don Carlos*, *Maria Stuart*, *Mioara* (1943), ş.a.

[97] „Jocul de cuvinte" suprimat de autor în 1936 arăta astfel: „Prodan, Rodan, Frodan, Bobeş, Timuş, Şeicaru, Herz, Peltz, Sevastos etc." (*Cetatea literară*, anul I, nr. 11—12, 23 decembrie 1926, pag. 91)

PRECIZĂRI ŞI EXTRASE

[1] Cînd scria *Falsul tratat*... C. P. spera că va publica *Mioara* şi *Actul venețian*, însoţite de *Precizări şi extrase* în chiar lunile următoare. Dar lipsa de mijloace (tipărirea s-a făcut pe contul autorului) a dus la apariţia volumului respectiv abia în 1928.

[2] *Universul* — cotidian, apărut la Bucureşti din 20 august 1884 pînă în 1953. Fondatorul şi proprietarul ziarului a fost Luigi Cazzavillan. Din 1914, director devine Stelian Popescu. Ziarul îşi întrerupe apariţia în timpul primului război mondial. O serie de publicaţii au ţinut de acest ziar. Cităm

cîteva: *Universul literar, Universul ilustrat, Universul copiilor, Universul sport* ş.a.

[3] *Iosif Nădejde* (1880—1930) ziarist. A fost redactor la *Adevărul* şi *Dimineaţa*. A făcut traduceri (Burnett — *Micul lord)*, prelucrări (Beecher-Stowe — *Coliba lui Moş Tom*) ş.a.

[4] *Politica* era „ziar popular independent", a apărut la Bucureşti din 1926 pînă în 1928. Printre colaboratori s-au numărat: H. St. Streitman, Alfred Hefter, Mihail Sadoveanu, George Topîrceanu, Otilia Cazimir, Sergiu Milorian, Miron Grindea, Ion Marin Sadoveanu ş.a.

[5] *Viitorul* — oficiosul partidului liberal apărut la Bucureşti din 1907 pînă în 1938, din 1944 în 1945. Ziarul a fost condus succesiv de Vintilă Brătianu, I. G. Duca, Al. Mavrodi. Director: Nic. Maxim.

[6] *M. de la Palisse* — viteaz general francez din sec. al XVI-lea, ce a dus victorios bătălii sub domnia lui Carol al VII-lea şi a lui Ludovic al XII-lea, fiind înfrînt şi omorît în bătălia de la Pavia, pierdută de Francisc I. Popularitatea imensă ce-o avea în rîndul ostaşilor a făcut ca o serie de poezii foarte naive să apară după moartea lui. Diverşi scriitori au adăugat versuri de aceeaşi factură rămînînd senzaţia, în secole, că adevărurile emise ar aparţine generalului. De aici „un adevăr à la Palisse" sau „lapalissade" în sensul de naivităţi.

[7] Pe seama confuziei de nume dintre Camil Petrescu şi *Cezar Petrescu* (1892—1960) s-au făcut numeroase comentarii în presa interbelică, iar cei doi autori s-au înfruntat cu asprime în repetate rînduri.

Iniţial, relaţiile erau cvasiamicale ca, prin 1928, Cezar Petrescu să publice un pamflet în *Curentul* negînd întreaga carieră literară şi talentul confratelui său. Intenţia lui a fost să prindă „cu acul în perete o insectă mai mult în galeria de ploşniţe şi păduchi ai criticei şi literaturii române". În răspunsul său din *Viaţa literară* (anul III, nr. 77, 10. III. 1928) Camil Petrescu îşi numeşte omonimul „dubios prozator" dar execuţia continuă pe un ton ponderat. Din timp în timp şi prin intermediul altor condeie cei doi scriitori s-au mai înţepat.

În schimb, în 1939, cînd lui Camil Petrescu i se decernase „premiul naţional pentru literatură" confratele omonim se agita pentru organizarea unei mese, iar peste ani, prezentarea pentru intrarea în Academie a lui Cezar Petrescu va fi făcută de Camil Petrescu.

[8] *Îndreptarea,* anul VIII, nr. 265, din 16 noiembrie 1926. Autorul nesemnat.

[9] *George Silviu (1899— ?*) publicist şi scriitor. A colaborat la: *Adevărul, Dreptatea, Socialismul, Curierul israelit, Rampa, Lupta, Sburătorul, Fluieraşul, Flacăra, Năzuinţa* ş.a. Codirector la cotidianul de seară *Ultima oră*. Opere: *Flori şi fluturi* (1922), *Motanul încălţat* (cu Adrian Maniu — 1923), *Ciufulici* (1927), *Înfrîngeri* (1934) *Paisie Psaltul spune* (1934), *Jucării* f. a., *Verde împărat şi Zmeii* f.a., ş.a.

[10] În ziarul *Dimineaţa*, anul XXII nr. 7177 din 19 noiembrie 1926, apărea articolul *Părerile unui domn din stal*, articol nesemnat care, pledînd pentru un repertoriu permanent clasic şi de calitate, pe care să-l poată oricînd vedea şi cei veniţi pentru cîteva zile în Capitală, spunea printre altele: „N-au însă asemenea prilejuri, pentru că săptămîna întreagă e ocupată cu o *Mioara* sau de altă gogoriţă inventată de Comitetul de lectură.

[11] *Oscar Han* — (n. 1891) sculptor. A fost prieten cu C. P., i-a făcut un portret în bronz care se află acum pe mormîntul scriitorului.

[12] În martie 1928, Naţionalul bucureştean montase *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu (lucrare de debut premiată de Asociaţia criticilor dramatici şi muzicali) cu Maria Ventura în rolul principal şi în regia lui Soare Z. Soare. Spectacolul s-a bucurat de un mare succes de public.

[13] În 1929, *Meşterul Manole* de Lucian Blaga este montată de scena Teatrului Naţional din Bucureşti în regia lui Soare Z. Soare cu Pop Marţian în rolul titular şi cu Aura Buzescu în rolul Mirei. În acelaşi an s-a jucat pe scena Teatrului Municipal din Berna.

[14] Bineînţeles, nu s-a ţinut de cuvînt. Vezi explicaţiile din *Addenda*... şi piesele ulterioare.

[15] *Mitică Popescu* a avut premiera absolută în martie 1928, în sala Teatrului Mic din Piaţa Palatului cu compania „Bulfinsky-Fotino". Iniţial, de punerea în scenă s-a ocupat autorul, pentru ca, pe parcurs, regia să fie preluată de Ion Iancovescu (după cum afirmă Massoff în *Teatrul românesc*, vol. VI, pag. 163). Rolul titular l-a interpretat Mişu Fotino, care de-a lungul vieţii, la diversele teatre, unde a jucat sau pe care le-a condus, a reluat rolul în cîteva rînduri.

ADDENDA LA FALSUL TRATAT

[1] În 1946, apăreau în Fundaţia regală pentru literatură şi artă primele două volume din ediţia definitivă de *Teatru*, cel de al treilea, avînd la sfîrşit *Addenda la falsul tratat*, pe care o publicăm integral aici, a apărut în anul imediat următor.

[2] În timpul primului război mondial, localitatea franceză Verdun a jucat un important rol strategic, fiind permanent asediată de armatele germane ale kronprinz-ului prusian. În acest asediu constant, statul major francez distinge trei perioade : 1) bătălia defensivă a Verdunului : februarie — iulie 1916 2) bătălia ofensivă a Verdun-ului : octombrie — decembrie 1916 3) a doua bătălie ofensivă a Verdun-ului : august — decembrie 1917. Totuşi abia în toamna anului 1918, graţie ofensivei franco-americane începută în 26 octombrie, germanii au fost împinşi pînă în punctul în care se aflau la pornirea atacului principal la 21 februarie 1916.

[3] *Gottfried Wilhelm Leibniz* (1646—1716). Desprindem din vasta operă a matematicianului filozof cele în care găsim ideea la care face referinţă C.P. : în 1694 L. publică *Noul sistem al naturii şi comunicării substanţelor* fixînd ansamblul ideilor sale pe care le dezvoltă apoi din trei puncte de vedere diferite în trei lucrări capitale. În *Noi încercări asupra înţelegerii umane* se plasează în punctul de vedere al cunoaşterii, în *Theodiceu* el va fi preocupat cu împăcarea existenţei răului cu existenţa lui Dumnezeu, în *Monadologie* se plasează în punctul de vedere al fiinţei. În cea de a doua lucrare el îşi dezvoltă *optimismul* care constă în susţinerea ideii că lumea nu numai că este bună, dar că este cea mai bună din lumile posibile.

[4] Strădaniile noastre de a descoperi date legate de acest coleg şi prieten, pe care Camil Petrescu îl stima în chip deosebit, au eşuat. Singurul loc în care i-am descoperit semnătura, a fost revista *Vremuri nouă* („publicaţiune culturală naţională" editată de studenţi), anul I, nr. 9—10 din 12—25 iunie 1915 unde îi apare un articol despre *Gala Galaction*.

[5] Credem că este vorba de fostul profesor de literatură română de la Liceul Lazăr, *G. Chelaru* (1872— ?) sau de profesorul său de la facultate *Mihail Dragomirescu* (1868—1942).

[6] *Albert Thibaudet* (1874—1936) critic francez.

[7] *Ion Trivale* (1889—1916) critic literar. A colaborat la : *Convorbiri critice, Noua revistă română, Flacăra* ş.a. Criticul, format la şcoala lui Mihail Dragomirescu, va muri pe front lăsînd doar un volum apărut *(Cronici literare* 1915), un pamflet *(Vina războiului de azi, Dialog între Teotofilus şi Gallomanus* 1915). Volumul său de traduceri din Mark Twain va apărea postum (1923).

[8] *Henri Gad* (1895—1930) gazetar, regizor de film, conducător de trupă de marionete (la Paris) A colaborat la : *Facla, Rampa* (ca redactor principal la ambele), *Aurora, Letopiseţi*. A condus revista *Clopotul*.
Prieten apropiat al autorului.

[9] Henri Gad scrisese articolul *O piesă care se va juca* în revista *Letopiseţi* a lui Dragoş Protopopescu Blebea, care adăugase, la rîndu-i, o „man

şetă", semnată cu iniţiale, întrebîndu-se de ce o asemenea piesă nu este jucată. În acelaşi număr al revistei (nr. 5—6, 20 decembrie 1918 — 1 ianuarie 1919) apare un fragment din *Jocul ielelor* (scena finală).

[10] Gad nu s-a mulţumit să publice cronica, anunţată de dramaturg, în ziarul *Aurora* (anul II, nr. 166 din 15 mai 1922) — *În jurul unei piese noi* (ziarul apăruse în 1920 sub conducerea doctorului N. Lupu), ci s-a ocupat şi mai departe de destinul piesei. În revista pe care o conducea, *Clopotul* (anul II, nr. 12 din 7 ianuarie 1923), citim protestul său faţă de tratamentul aplicat de direcţia Teatrului Naţional spectacolului cu *Suflete tari*: „Zece reprezentaţii pe apucate, în zilele de luat vacanţă au fost crezute suficiente ca să răsplătească munca înverşunată, de aproape 10 ani, a unuia dintre cei mai buni scriitori în viaţă, poet unanim preţuit şi dramaturg a cărui piesă a fost o victorie a teatrului românesc. Dacă ar fi fost Camil Petrescu deputat în parlament !!"

[11] La teatrul Comedia funcţiona atunci *Compania Tony şi Lucia Sturdza Bulandra* care se înfiinţase în august 1914 şi îşi asociase pe rînd alte personalităţi ale scenei româneşti : Maximilian, G. Storin, Ion Manolescu, la un moment dat Ion Iancovescu ş.a. Compania îşi încheie existenţa în octombrie 1941, după ce montase peste 250 de piese din repertoriul naţional şi universal.

[12] *Act venețian* fusese publicat alături de *Mioara* şi *Precizări şi extrase*, iar premiera a avut-o la 9 ianuarie 1931 împreună cu *Cruciada copiilor* de Blaga. Piesa lui C. P. fusese acceptată de Comitetul de lectură al Teatrului Naţional din Bucureşti în şedinţa sa din 12 decembrie 1930, în versiunea sa într-un act. A fost pusă în scenă de Ion Şahighian avînd ca interpreţi pe : Dida Solomon-Calimachi, A. Pop-Marţian, Al. Critico. După 5 reprezentaţii piesa a fost cuplată cu *Evantaiul doamnei Wendermere* de Wilde reuşind astfel să aibă 16 reprezentaţii.

[13] La premiera din 12 mai 1922 distribuţia îi cuprindea pe Gh. Ciprian (Andrei Pietraru), Maria Filotti (Ioana Boiu), Romald Bulfinski (Matei Boiu Dorcani), Tantzi Bogdan, Grigore Mărculescu, Ecaterina Niţulescu în regia lui Paul Gusty. În articolul închinat lui Gusty (existent în volum), ni se dau cîteva date despre colaborarea dintre regizor şi autor la acest spectacol. Drumul piesei pînă la reprezentare a fost mai simplu decît al altor piese ale autorului. În şedinţa Comitetului de lectură din 21 decembrie, piesa recomandată de Mihail Dragomirescu a fost citită de autor, la lectură asistînd şi C. I. Nottara, Caton Theodorian, Victor Eftimiu. I s-au cerut dramaturgului cîteva modificări (suprimarea scenei a XI-a din actul I şi introducerea unei scene între cea de a V-a şi cea de a VI-a din ultimul act) şi piesa a fost admisă în repertoriul Naţionalului.

[14] În afară de Gh. Ciprian, primul interpret, pe Andrei Pietraru l-au mai întrupat : Const. Mitru (1937), Ion Tîlvan (1937 — la Teatrul Naţional din Cluj), Mircea Anghelescu (1956 — la Teatrul Tineretului din Bucureşti), Ion Caramitru (1981 — la teatru T.V.) ş.a.

[15] *Alexandru Hodoş* — vezi notele la *Falsul tratat...*

[16] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de George Călinescu apăruse în 1941, autorul afirmînd pentru prima oară valoarea lui Camil Petrescu în roman („Nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decît pionierii. Prin el, romancierii de mîine vor medita asupra tehnicei romanului"), în dramaturgie (*Danton*, de pildă, „este o operă excepţională, un portret de o uimitoare vitalitate"), în poezie, în critică („Şi criticul este interesant, deşi nu se aplică la fapt. Mereu avangardist, el e un ideolog precipitat, plin de vervă, care se descrie pe sine cu cea mai perfectă luciditate, obstinat în cîteva poziţii (automatism [?!] fenomenalism [?!], problema muncii intelectuale)").

[17] Interviu luat de Vasile Netea sub titlul *De vorbă cu Camil Petrescu* şi apărut în *Vremea*, anul XV, nr. 686 din 17 februarie 1943, p. 6—7.

[18] *Liviu Rebreanu* a fost director al Naţionalului bucureştean din 1929 pînă în 1930 şi apoi din 1940 pînă în 1944.

[19] Vezi textul anterior *Addendei*, în acest volum: *Precizări şi extrase*.

[20] *Suflete tari* a avut premiera la reluare în decembrie 1937 în regia lui Soare Z. Soare, secondat de autor; în distribuţie: Marietta Anca, Ion Manolescu, Constantin Mitru, Florin Scărlătescu, Kitty Gheorghiu, Dina Mihalcea, Mircea Balaban, Ion Ulmeni. Decoruri: Traian Cornescu. Într-un interviu din *Timpul* (Anul II, nr. 244 din 8 ianuarie 1938) autorul vorbea despre această montare ca fiind „operă de colaborare devotată. S-a păstrat în liniile mari vechea înscenare a marelui Paul Gusty. Soare s-a dovedit acelaşi maestru incomparabil al detaliilor, Cornescu a concretizat decorurile, iar eu a trebuit să mă ocup de jocul actorilor şi gradarea dramatică a piesei. Voi păstra cea mai bună amintire din vremea acestei colaborări, ca şi d-lui Paul Gusty care a îngăduit-o cu o înţelegere de excelent confrate".

Dealtfel, Comitetul de lectură al Teatrului Naţional, în şedinţa sa din 10 septembrie 1937 la propunerea directorului Paul I. Prodan, înscrisese piesa *Suflete tari* în repertoriul permanent al Teatrului.

[21] *Doctrina Substanţei* sau *Ştiinţa Substanţei*, lucrarea filozofică inedită a lui Camil Petrescu, a avut o variantă în 1940, autorul adăugînd, însă, pînă în anul dispariţiei sale, note, anexe, completări.

[22] După ce-i prevestise cariera dramatică în 1925 (vezi articolul în volum), evoluţia lui *Mircea Ştefănescu* (1898—1982) l-a nemulţumit probabil. Aşa se explică aspra frază despre creaţia dramaturgului, după cum fraza la rîndu-i explică tonul cronicilor ulterioare semnate de Mircea Ştefănescu la premierele lui C. P. Spre lămurire dăm aici un scurt fragment de cronică apărut în *Cuvîntul* la premiera spectacolului cu *Iată femeia pe care o iubesc*, fragment care are darul de-a dovedi continuitatea de ton de la 1926 pînă în 1944, după cum spune însuşi autorul discutat: „Tocmai voiam să facem o cerere de înscriere în «Asociaţia prietenilor operei lui Camil Petrescu», cînd iată... această femeie, ba Bella, ba Ana, jumătate curtezană, jumătate fecioară (un fel de Jumătate-De-Om-Călare-Pe-Jumătate-De-Iepure din basme) a venit să ne aducă aminte că domnul Camil Petrescu nu e numai marele filosof depus la Vatican, ci e una şi aceeaşi persoană (a se citi: personalitate) cu autorul care a renovat teatrul românesc prin «mijloacele experimentale» ale platitudinii.

Natural, neputînd să combatem „pentru" opera dramatică a domnului Cam. Petrescu (de filosof, tremurăm ca în faţa necunoscutului), am renunţat să ne înscriem în susnumita persoană juridică, regretînd dacă absenţa noastră va face imposibilă o convocare a adunării generale anuale, la care ar urma să se prezinte ca membru unic al persoanei, domnul Cam. Petrescu. (Deşi, domnia-sa, prin darul pe care-l are de a-şi schimba oricînd personalitatea, s-ar putea multiplica la infinit, ca pîinile şi peştii evanghelici).

Toate pe lumea asta (înglobînd şi România) pornesc de la domnul Cam. Petrescu, chiar şi sămînţa din care s-a născut capul lui Aristotel... toate — afară de subiectele de teatru, pentru marele nostru contimporan (neînţeles ca toate geniile tuturor timpurilor, cari se ştie că, fără excepţie, n-au fost tratate în viaţă decît cu pietre) sunt doar momente de recreaţie, între două sisteme filosofice încredinţate subsolului, pentru renaşterea viitoare a spiritului european" ş.a.m.d.

(*Curentul*, anul XVII, nr. 5764 din 4 martie 1944).

[23] La premiera din 9 aprilie 1943 apărea la lumina rampei în regia autorului, următoarea distribuţie: Stroe Atanasiu (Radu) Maria Botta (Mioara), Maria Voluntaru (Irina), Costache Antoniu, Mircea Balaban, Cella Dima, Tanţi Sovianu, Getta Kernbach, Chiril Economu, Vasile Lăzărescu, Tilda Radovici, Nelly Dordea.

[24] Amplul citat este din articolul lui Ion Vinea *La o premieră...* apărut în *Evenimentul* (anul V, nr. 1409 din 14 aprilie 1943).

[25] Vlad Tomescu este, în fapt, Toma Vlădescu (1906—1971) gazetar. A colaborat la: *Calendarul, Porunca vremii, Buna Vestire, Sfarmă piatră, Ideea națională* și altele. În mai 1943 a dus în paginile ziarului *Duminica* (director: Mihai Băișoiu) o campanie tenace împotriva lui Camil Petrescu, pornind de la premiera *Mioarei* și de la rancune mai vechi.

[26] Este vorba de *Dan Botta* (1907—1958) poet, traducător. În campania dusă de Toma Vlădescu împotriva lui C. P., Dan Botta adresează o scrisoare deschisă redactorului de la *Duminica* (anul II, nr. 9, 2 mai 1943) în care îl numește pe scriitor: „infecția nr. 1 a literaturii române", „făcător de fleacuri", „compars al Urîciunii", „protuberanță încălțată" ș.a.m.d.

[27] *Dragoș Protopopescu* (1892—1948) scriitor, publicist, profesor universitar. După ce ani de zile fusese în relații amicale cu Camil Petrescu, în campania din 1943 din *Duminica*, pe trei coloane duble în numărul din 9 mai îi pune la index întreaga creație, negîndu-l ca poet, dramaturg, romancier, gazetar, filozof pe rînd și fără reticențe.

[28] *N. Carandino* (n. 1905) gazetar. A colaborat la: *Azi, Arta, Ardealul, Bis, Credința, Cuvîntul, Curentul, Curierul, Dimineața, Dreptatea, Încotro, Facla, Libertatea, Lumea românească, Rampa, Revista română, România literară, Gazeta literară* ș.a. Opere: *De la o zi la alta* (1980).

Opinia lui N. C. despre C. P. a rămas aceeași de-a lungul deceniilor și în cartea sa de memorii, notată mai sus, pe lîngă cîteva informații eronate referitoare la „Asociația prietenilor operei lui C. P." și alte date, pe lîngă imaginea complet deformată a omului pe care o construiește cu migală, își reafirmă neaderența la creator și operă:

„Campania mea a continuat totuși pentru a culmina cu prilejul direcției lui Camil Petrescu la Teatrul Național. Promovat ministru, Ion Marin Sadoveanu a menținut pe autorul *Sufletelor tari* la cîrma instituției de pe strada Cîmpineanu, pentru a-și asigura, în ipoteza unei remanieri ministeriale, o reîntoarcere onorabilă pe scaunul din care plecase. Camil a profitat însă de scurta lui trecere pe la Național pentru a pune «în stare de criză» și de examen cadrele primei noastre scene, pentru a emite hazlii «declarații», «directive», «îndrumări», «ordine de zi»...

Pentru oamenii din generația mea, mă refer la cei nepreveniți, va rămîne un etern subiect de mirare cum a izbutit, postum, Camil Petrescu să-și promoveze un teatru pe care încă îl cred lipsit de calitate *dramatică. Falsele tratate* și reclamele se dărîmau *«illo tempore»* din cauza unui viciu fundamental: lipsa de valoare *teatrală* a textelor. Bernard Shaw făcea la fel, dar talentul lui nu păcătuia prin fals dogmatism.

În *Modalitatea estetică a teatrului*, Camil reproduce părerea mea despre teatrul lui, părere veche de treizeci de ani. Nu am nimic de șters și nimic de adăugat la cele scrise atunci..." (p. 258). Nu ne propunem să îndreptăm inexactitățile de informație din acest scurt fragment; ele abundă. Am dori doar să marcăm și uluirea noastră sinceră că opera lui C. P. „a izbutit postum". N-o fi totuși vorba de o operă de valoare?

[29] *Din jale se-ntrupează Electra* de O'Neill a fost pusă în scenă la Teatrul Național din București în regia lui Ion Șahighian în stagiunea 1943—1944. În rolurile principale: George Vraca, Aura Buzescu, Agepsina Macri-Eftimiu.

[30] Se referă la Eugen Lovinescu, care în a sa *Istorie a literaturii române contemporane — Evoluția poeziei lirice*, în capitolul 37 „Contribuția modernistă a *Zburătorului* I Camil Petrescu II Camil Baltazar", îl consideră pe poet ca atare.

[31] Este vorba de *Iată femeia pe care o iubesc* care a avut premiera la Naționalul bucureștean la 28 februarie 1944 în regia autorului avîndu-i în distribuție pe N. Bălțățeanu, Elvira Godeanu, N. Atanasiu, Fl. Scărlătescu, S. Gabor, Marietta Sadova, Kitty Gheorghiu Mușatescu, Iarodara Nigrim.

Piesa fusese citită de autor în şedinţa Comitetului de lectură al Teatrului Naţional din 15 octombrie 1943 în prezenţa lui Liviu Rebreanu, Corneliu Moldovanu, N. I. Herescu, Ionel Teodoreanu, Dem Theodorescu, A. Pop Marţian. Piesa purta titlul *Ana-Bella.* Acelaşi comitet, în şedinţa sa din 26 octombrie 1943, „acceptă spre reprezentare piesa d-lui Camil Petrescu *Ana-Bella* cu condiţia de a se face modificările pe care le va cere direcţiunea".

[32] Lămuririle premergătoare ale autorului la volumul *Danton* apărut în Editura *Vremea* în „Biblioteca teatrului românesc contemporan" apar aici integral.

În „Biblioteca teatrului românesc" mai apăruseră *Cercul* de Paul P. Negulescu şi *Muşcata din fereastră* de V. I. Popa.

Danton fusese publicată în foileton în revista *Vremea* între 4 septembrie şi 18 decembrie 1930. Finalul piesei apare abia în volum.

[33] În *Fapta,* anul III, nr. 186 din 25 februarie 1945 apărea sub titlul *Cu d. Camil Petrescu despre o „şcoală de regie experimentală"* — scurta convorbire telefonică de Liviu Bratoloveanu conţinînd afirmaţia la care se referă C. P.

La data apariţiei volumelor de teatru deci şi a *Addendei,* foile amintite dispăruseră pe rînd. Ultimul număr din *Bis,* de pildă, poartă data de 26 octombrie 1946. *Scena* dispăruse, iar *Cortina* va dispare în 1947 şi ea. Dar piesa *Danton* va mai aştepta aproape trei decenii pînă să ajungă pe scenă. Premiera absolută a avut loc pe scena Naţionalului bucureştean abia la 30 decembrie 1974 (17 ani şi jumătate după dispariţia autorului şi aproape 50 de ani de la scrierea ei).

[34] Deşi iniţial, Ion Iancovescu a vrut să monteze în 1926 *Mitică Popescu* la teatrul *Fantazio* a renunţat la proiect, piesa apare pe afiş la Teatrul Mic din Piaţa Palatului, aparţinînd companiei Fotino-Bulfinski, abia în martie 1928.

[35] *Mitică Popescu* a avut premieră la Teatrul Naţional în 14 decembrie 1945. În distribuţie: Maria Botta, Angela Teodorescu, Niki Atanasiu, Al. Ghibericon, Cezar Rovinţescu, A. Marius, I. Isaia, Iarodara Nigrim, Sarmiza Lugeanu. Regia: *Camil Petrescu.* Scenografia: Veturia Oancea. În Comitetul de lectură al Teatrului Naţional, şedinţa din 23 noiembrie 1945, „se admite spre reprezentare piesa *Mitică Popescu* de dl. Camil Petrescu. Dl. N. Carandino se abţine de la vot".

[36] Într-o cronică la spectacolele trupei Pittöeff, cronică apărută în *Cetatea literară* (anul I, nr. 5—6), devenită mai tîrziu articolul *Pirandello şi Shaw* publicat în volumul *Teze şi antiteze* şi reprodus şi de noi aici, C. P. îşi exprimă pe larg opinia despre ideea „pierderii personalităţii" frecventată ades de dramaturgia interbelică.

[37] Citim într-o dedicaţie pe care o scria în 20 septembrie 1947, prietenului său de-o viaţă Aurelian Bentoiu, pe volumul I din ediţia definitivă de *Teatru,* (1946):

„Ai asistat la toate premierele pieselor mele care s-au jucat din aceste volume, în decurs de 25 de ani, cu aceeaşi emoţie ca şi mine. Mai întîi tu, apoi copiii tăi [compozitorul Pascal Bentoiu şi scriitoarea Marta Cozmin, de astăzi, n.n.]. La premiera *Iată femeia pe care o iubesc* erau în primele bănci apostrofînd cu aplauzele lor pe cei ostili care protestau. Cînd am adăugat la volumul III această «Addendă», am avut în minte necontenit, plastic viziunea acestor puţini prieteni între care tu ai fost îndeosebi combativ".

[38] La 1 septembrie 1944 dispăruse Liviu Rebreanu, urmase un interimat, asigurat de Corneliu Moldovanu, pentru ca imediat să fie desemnat pentru funcţia directorială, scriitorul Victor Eftimiu (şi director general al teatrelor în acelaşi timp). La 27 ianuarie 1945 era instalat director la Teatrul Naţional publicistul N. Carandino, iar la 28 martie acelaşi an este numit Tudor Vianu, căruia îi urmează, la 26 martie 1946, Ion Pas.

[39] *Donna Diana* a avut premiera în 3 iulie 1973 pe scena Naţionalului bucureştean în regia lui Victor Moldovan. În distribuţie au figurat: Adela Mărculescu, Damian Crîşmaru, Const. Bărbulescu, Marian Hudac, Catiţa Ispas, Didona Popescu ş.a. Decoruri: Gh. Bedros. Costume: Elena Ionescu.

MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI

[1] *Modalitatea estetică a teatrului. Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor* constituie teza pentru obţinerea titlului de doctor în filozofie şi litere, susţinută la 9 aprilie 1937 în faţa unei comisii avînd drept preşedinte pe C. Rădulescu-Motru, iar ca membri pe: P. P. Negulescu, I. Rădulescu-Pogoneanu şi D. Caracostea. Doctoratul va fi notat cu: *Summa cum laude.*

În volum apare, în acelaşi an, în *Fundaţia pentru literatură şi artă.*

[2] *Max Dessoir* (1867—1947) filozof german, profesor de estetică la Universitatea din Berlin.

[3] *Moritz Geiger* (1880—1938) filozof, estetician şi psiholog german din şcoala lui Husserl.

[4] *Julius Bab* (1880—1955) estetician şi teatrolog german. Opere: *Cronica dramei germane* (5 vol — 1900—1926), *Omul pe scenă* (1910—1922) *Shaw* (1910), *Arta actorului şi actorul* (1920), *Goethe* (1920), *G. Hauptmann* (1922), *Shakespeare* (1925), *Teatrul modern* (1926) ş.a.

[5] *Nepomucène Lemercier* (1771—1840) poet şi dramaturg francez; tragediile sale anunţă teatrul romantic. Opere: *Homer şi Alexandru, Atlantiada, Meroveida, Agamemnon, Charlemagne, Clovis, Cristofor Columb* ş.a.

[6] *Anne Boutet,* zisă Domnişoara Mars (1779—1847) actriţă franceză, interpretă a marilor drame romantice, a lui Molière, Marivaux ş.a.

Contemporanii săi au depus mărturie pentru „naturaleţea, graţia şi fineţea" interpretării, pentru „surîsul irezistibil, vocea încîntătoare, ochii superbi". Se mai ştie că era actriţa favorită a lui Napoleon I.

[7] Ideea regăsirii trecutului social şi cultural în datele concretului actual va fi amplu dezvoltată de autor în lucrarea sa *Ştiinţa Substanţei.*

[8] *Joseph Gregor* (1888— ?) istoric şi critic de teatru austriac. A fost asistent de regie al lui Max Reinhardt, director al Departamentului teatral din Biblioteca naţională din Viena ş.a.

[9] *Vulcanul Pelée* din Martinica (insulă din Antilele Mici) a erupt în 1902 distrugînd oraşul Saint-Pierre.

[10] *Queensland* — regiune din nord-estul Australiei.

[11] C. P. dă ca dată sigură a primului spectacol cu *Hamlet* 1602, dar diverşi istorici de teatru presupun că *Richard Burbage* (1573—1619) ar fi jucat acest rol între 1601—1603 la Londra, Oxford şi Cambridge.

[12] *Thespis* (sec. al VI-lea î.e.n.) tragic grec socotit creatorul tragediei prin introducerea în spectacolul dionisiac a povestirilor despre eroi.

Nu s-a păstrat din creaţia sa nici un vers, dar sînt citate cîteva titluri precum *Tinerii, Penteu, Phorbus* ş.a. I se mai atribuie inventarea prologului, crearea actorului şi a măştii.

[13] *Pisistrate* (600—527 î.e.n.) tiran atenian ce a rămas mai puţin în istorie prin plecările şi revenirile sale multiple la conducerea Atenei, cît prin fondarea dionisiilor şi, mai ales, prin adunarea şi publicarea poemelor homerice.

[14] *Lycurg* (396—323 î.e.n.) orator şi om politic atenian.

[15] *Lorenzo I Magnificul* (1449—1492), membru al familiei de Medicis care a cîrmuit Florenţa, este cunoscut ca protector al artelor şi literelor, fiind poet el însuşi.

[16] *Claire Josèphe de la Tude,* zisă La Clairon (1723—1803) — tragediană franceză, interpretă a teatrului voltairian.

[17] *Henri Louis Cain*, zis Lekain (1729—1778) tragedian francez, interpret al teatrului voltairian.

[18] *Michel Baron* (1653—1729) actor şi autor dramatic francez. Actor în trupa lui Molière, apoi la Hotel de Bourgogne. Mari succese în *Mizantropul*, *Fedra* lui Racine (Ipolit) ş.a.

[19] *François-Joseph Talma* (1763—1826) actor francez. Roluri în : *Henry V*, *Epicharis* (Nero — apariţia sa în costum antic, cu braţele goale a provocat un adevărat scandal în teatrul francez al epocii), *Agamemnon* (Egist), *Othello, Macbeth, Hamlet* în versiunea Ducis, dar reformînd prin ele dicţiunea şi declamaţia şi aducînd tonul just pe scenă, exactitatea şi naturaleţea. A scris dealtfel şi nişte *Reflecţii asupra lui Lekain şi a artei teatrale.*

[20] *Elisabeth Felix*, zisă Rachel (1820—1858) tragediană franceză. Datorită calităţilor ei interpretative a făcut să renască, în epocă, tragedia clasică.

[21] *Paradox despre actor* de Denis Diderot a fost scris în 1773, revăzut în 1778 şi publicat în 1830. O primă versiune restrînsă o constituie articolul lui Diderot despre cartea *Garrick sau actorii englezi*, articol apărut în *Corespondenţa literară* a lui Grimm în 1770. Acest *Paradox* amplu comentat şi ades citat de oamenii de teatru, de un secol şi jumătate, n-a fost cunoscut de contemporanii lui Diderot.

[22] *David Garrick* (1717—1779) actor englez, mare interpret de roluri shakespereane. Garrick debutase în 1741 chiar în rolul lui Richard al III-lea, amintit aici de C. P. A fost timp de 30 de ani directorul teatrului Drury Lane şi a excelat în egală măsură în comedie, în tragedie şi în farsă, dovedindu-se, în acelaşi timp şi un priceput versificator (autor a nenumărate prologuri şi epiloguri în versuri, a 40 de piese şi adaptări).

[23] *Jean François Marmontel* (1723—1799) literat francez. Autor al tragediilor *Tiranul Denis, Aristomene* în care La Clairon şi Lekain au deţinut rolurile principale.

[24] *Albert de Saint-Albin* (1843—1901) publicist şi dramaturg francez. A condus ziarele *Sport* şi *Jockey*, a scris cronici dramatice adunate în volum sub titlul *Les Salles d'armes de Paris* (1875). A scris singur şi în colaborare librete de operetă, comedii, vodeviluri ş.a.

[25] *Marie Joseph Cherier* (1764—1811) poet şi dramaturg. Tragedia sa *Carol IX* a fost jucată la cîteva luni după căderea Bastiliei dezlănţuind un mare entuziasm.

[26] *Jacques Louis David* (1748—1825) pictor francez, care a exercitat timp de trei decenii o mare influenţă asupra picturii franceze, printr-o întoarcere la imitaţia artei antice, dar şi prin opere pline de realism. Tablouri celebre : *Asasinarea lui Marat în baie, Moartea lui Socrate, Încoronarea lui Napoleon, Ultimele momente ale lui Michel Lepeletier de Saint-Fargeau, Amor părăsind-o pe Psyche* ş.a.

[27] *Pierre Antoine Lebrun* (1785—1873) poet şi dramaturg francez. Opere : *Pallas* (1806), *Ulysse* (1814), *Marie Stuart* (1820), *Le Cid d'Andalousie* (1825), *Le Voyage en Grèce* (1828) ş.a.

[28] *Philippe Quinault* (1635—1688) poet şi dramaturg francez. Opere : *Les Rivales* (1653), *Agrippa* (1660), *Psyché* (1671) ş.a. Lulli l-a făcut libretistul său pentru operele : *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Peisée* (1682) ş.a.

[29] Se referă, probabil, la spectacolele cu tragedia voltairiană *Semiramis* (1748), dacă nu la vreuna dintre operele inspirate de legendara regină a Babilonului, creaţii ale lui Scarlatti, Antonio Caldara, Baldassare Galuppi, André-Cardinal Destouche sau Gluck cu a sa *Semiramis necunoscută* (1748).

[30] *Adolphe Jullien* (1845—1932) muzicolog francez ce s-a preocupat îndeosebi de muzica secolului al XVIII-lea. I se datorează volumele : *Richard Wagner* (1886), *Berlioz* (1888), *Muzicieni de ieri şi de azi* (1910) ş.a.

[31] *Edwin Thomas Booth* (1833—1893) actor american (fiul actorului englez Junius Brutus Booth) conducător al trupei de la „Winter Garden

Theatre", ce construieşte şi conduce „Booth's Theatre"; interpret de răsunet al lui *Hamlet*, al lui *Othello*, *Julius Cesar* (împreună cu fraţii săi, actori şi ei; cel mai mic însă John Wolkes Booth îl va asasina pe Lincoln) *Macbeth*, *Regele Lear*, *Shylock*, *Richard III*.

[32] *Bogumil Dawison* (1818—1872) actor german de origine poloneză. A jucat la Viena, Berlin, Dresda, Paris. Interpret al dramaturgiei lui Molière, Shakespeare, Goethe, Schiller ş.a.

[33] *Alfred de Musset* (1810—1857) poet şi dramaturg francez. În pofida recunoaşterii ca poet şi a calităţilor incontestabile de dramaturg, capodopera lui Musset *Lorenzzaccio* scrisă în 1834 a avut premiera abia în 1896. Celelalte piese (*Fantasio*, *Capriciile Marianei*, *Cu dragostea nu-i de glumit*, *Un capriciu* ş.a.) au avut o soartă asemănătoare.

[34] *Alexandru Dumas-fiul* (1824—1895) romancier şi dramaturg francez. Marile lui succese teatrale s-au numit: *Dama cu camelii* (1848), *Fiul natural* (1858), *Prietenul femeilor* (1864), *Soţia lui Claude* (1873), *Străina* (1876), *Prinţesa din Bagdad* (1881), *Denise* (1885) ş.a.

[35] *François Ponsard* (1814—1867) dramaturg francez. Dintre piesele sale, care doreau să promoveze „teatrul bunului simţ", amintim: *Lucrèce*, *Charlotte Corday*, *Onoare şi bani*, *Leul îndrăgostit* ş.a.

[36] *Auguste-Eugène Scribe* (1791—1861) dramaturg francez. Din cele peste 350 de piese, mai cunoscute sînt: *Adrienne Lécouvreur*, *Fra Diavolo*, *Robert le Diable*, *Diamantele coroanei*, *Căsătorie din raţiune* ş.a.

[37] Camil Petrescu a scris adeseori admirativ despre dramaturgia lui *Bernard Shaw* (1856—1950). *Ioana d'Arc*, de pildă „întruneşte cele două condiţii esenţiale ale artei superioare: pune faţă-n faţă personagii viabile, complexe ca structură, rezolvînd în mod firesc probleme de înaltă valoare intelectuală". Cînd Naţionalul montează în 1926 *Doctorul în dilemă*, C. P. salută hotărîrea teatrului, „adevărata gimnastică intelectuală la care e supus publicul, ca un fel de terapeutică împotriva rutinei şi a prejudecăţilor curente". El însuşi, director al Teatrului Naţional (1939) pune în repertoriu *Casa inimilor sfărîmate*.

În volumul de faţă există articolul *Pirandello şi Shaw* în care este detaliată opinia autorului.

[38] *Victorien Sardou* (1831—1908) dramaturg francez. Cîteva piese care au avut succes în epocă: *Familia Benoîton*, *Fernande*, *Să divorţăm*, *Marchiza* şi altele din cele peste 40 de texte ale sale.

[39] *Regenta* ducelui d'Orléans care a început odată cu moartea lui Ludovic al XIV-lea în 1715 şi s-a sfîrşit la majoratul moştenitorului său, Ludovic al XV-lea, în 1723.

[40] *Gotthold Ephrain Lessing* (1729—1781) scriitor german. Pe lîngă piesele sale: *Philotas*, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Nathan Înţeleptul*, a lăsat şi o întinsă operă de critică. *Dramaturgia hamburgheză* a servit la orientarea organizării teatrului german către o nouă formă bazată pe aducerea la lumină a repertoriului naţional, în primul rînd. În această *Dramaturgie hamburgheză* (1759—1765), culegere de articole critice, îşi precizează ideile afirmînd, împotriva lui Gottched şi a altora, că Shakespeare este singurul mare geniu dramaturgic ce poate servi drept model.

[41] *August-Wilhelm Schlegel* (1767—1845) scriitor german. Printre alte opere a lăsat un *Curs de artă şi literatură dramatică* (1809—1811) şi o traducere a operelor shakespeareane (completată de Ludovic Tieck şi contele Baudissin), care păstrează calităţile originalului.

[42] Compania ducelui Georg al II-lea de Saxa-Meiningen a activat între 1870—1890 avînd în repertoriu texte de: Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller, Ibsen, Björnson ş.a. Dintre elementele noi în arta spectacolului încetăţenite de compania condusă de regizorul L. Chronegk amintim: minuţioasa pregătire scenică a spectacolului, studierea filologică a textului de interpretat, reconstituirea epocii, transformarea aparatului scenic (compartimentarea scenei, in-

troducerea reflectoarelor electrice, apariția practicabilelor), recuzită și costume pe baza unei documentări scrupuloase. Actorii aveau o mare libertate de mișcare (se juca și cu spatele la public), erau apoi obligați să interpreteze și roluri de figurație, de aici o omogenitate calitativă a ansamblului etc.

[43] *Ludwig Chronegk* (1837—1891) actor și regizor. Din 1871 regizor, din 1876 organizatorul și conducătorul teatrului din Meiningen, din 1884 intendent al curții din Meiningen.

[44] *Ernesto Rossi* (1827—1896) actor italian. Roluri: *Hamlet, Othello, Cidul, Tartuffe, Egmont, Faust, Kean, Ruy Blas* ș.a.

[45] *Tommaso Salvini* (1829—1915) actor dintr-o întreagă dinastie de interpreți. A dominat în bună măsură teatrul italian la sfîrșitul veacului trecut. În egală măsură interpret de comedie și de tragedie. Salvini a interpretat Shakespeare și Goldoni întrebuințînd aceeași metodă la care s-a oprit mai tîrziu Stanislavski: studiul de ani de zile al rolului. A lăsat printre altele și un volum de *Amintiri, anecdote și impresii* (1895).

[46] *Eleonora Duse* (1859—1924) actriță italiană. Interpretă a teatrului ibsenian: *Nora, Hedda Gabler*, a dramelor pirandelliene — *Gloria, Gioconda, Fiica lui Iorio*, ea va da strălucire și repertoriului de succes al epocii, precum textelor lui Dumas: *Dama cu camelii, Soția lui Claude* ș.a. A făcut turnee în marile centre ale lumii: Spania, Statele Unite, Viena, (1882), Londra (1893), Rusia (1896), Paris, (1897) ș.a.m.d.

[47] Cum în nici una din enciclopediile teatrale nu există acest actor, bănuim că este vorba de o greșeală de tipar neobservată de autor și că referința este la *Ivan Mihailovici Moskvin* (1874—1946) actor sovietic pe care C. P. îl văzuse în turneul MHAT-ului. Moskvin a lucrat cu Stanislavski, Nemirovici-Dancenko (al cărui elev a fost) a condus, la rîndu-i teatrul, unde a funcționat și ca regizor. Roluri: Luca din *Azilul de noapte* de Gorki, Epihadov din *Livada cu vișini* de Cehov, Protasov din *Cadavrul viu* de Tolstoi ș.a.

[48] *Joseph Kainz* (1858—1910) actor austriac. A cunoscut imense succese la Deutsches Theater din Berlin și apoi la Burgtheater din Viena interpretînd eroi din repertoriul clasic (Shakespeare, Goethe, Schiller) și modern (Ibsen, Sudermann, Hauptmann). Interpretarea sa în *Hamlet* este, în mod deosebit, celebră.

[49] *Ermete Novelli* (1851—1919) actor italian. În egală măsură actor de comedie și tragedie, el a interpretat pe: Harpagon, Shylock, Othello, Louis XI ș.a.

[50] *Ermete Zacconi* (1857— ?) actor italian. Roluri în: *Othello, Regele Lear, Lorenzzaccio.* A introdus în Italia dramaturgia lui Ibsen și Strindberg.

[51] *Ruggiero Ruggeri* (1871—1953) actor italian. Primul mare succes în piesa lui D'Annunzio *Fiica lui Iorio.* Interpret al lui Shakespeare, dar virtuoz în teatrul francez de bulevard și în drame pirandelliene *(Henric IV)*.

[52] Cînd în 1927, *Emma Gramatica* jucase la București în *Visul unei dimineți de primăvară* de D'Annunzio și *Dama cu camelii* de Dumas-fiul, C. P. scria în *Argus*: „Fără îndoială că Emma Gramatica e prodigioasă. Ca și Ed. Rostand în versificație, ca faimosul calculator care dintr-o singură privire îți extrage rădăcina pătrată a unui număr de 15 cifre, ca acel copist uluitor care a transcris biblia pe o singură pagină (perfect citibilă cu lupa), ca acei desenatori care într-un tablou își pun trei cărți de joc, cinci mărci poștale, un sfert de pagină din *Universul* cu clișeu cu tot. Nu e numai atît. Emma Gramatica este și emoționantă. Am mai vorbit despre acest soi de emoție în cronica despre Maria Ventura, acum cîtva timp. E o emoție de care actorul nu dispune cînd vrea, nu o poate reține, nu o poate dirija și, mai ales, nu o poate folosi într-o singură izbitură care să înfioare. Emma Gramatica a uimit, a emoționat (ușor) încontinuu, dar nu a stăpînit publicul, oricît ar părea de ciudat."

[53] Cronicile despre spectacolele Mariei Ventura, apărute în *Cuvîntul liber* și *Cetatea literară*, sînt reproduse în acest volum.

[54] *William James* (1842—1910) filozof și doctor în medicină american. Opera sa capitală *The Principles of phsychologie* (1890) cuprindea pe lîngă alte idei originale, teoria sa asupra emoției la care se referă aici C. P.

[55] În pofida acestei paranteze aspre, Camil Petrescu avea o bună părere despre actorul *Ion Sîrbul*, la dispariția căruia, în 1947, scria: „a fost un mare și excesiv de modest punct de sprijin al Teatrului Național într-o vreme în care totuși prima noastră scenă nu ducea lipsă de actori de mare suprafață. Este singurul care, dispărînd din teatrul românesc în ultima vreme, nu a mai putut fi cu adevărat înlocuit. De o sănătate nesigură, fugea de roluri mari, dar cînd apărea chiar numai ca să spună cîteva replici, nu mai exista decît el în scenă. De regulă, sala izbucnea în aplauze înainte chiar ca să rostească o singură vorbă, numai din modul în care își privea partenerul. Impresia de autenticitate, pe care o dădea, era de neuitat."

[56] Într-un articol din *Rampa* (anul XV, nr. 3971 din 18 aprilie 1931), intitulat *Greta Garbo și „moda sufletului"*, Camil Petrescu își exprima pe larg opiniile din această notă. Articolul se află în acest volum.

[57] *André Antoine* (1858—1943) critic și regizor francez de teatru și de cinema. A fondat *Teatrul liber* în 1887 (care, dealtfel, a făcut un turneu la București în 1894) într-o sală mică cu o trupă de amatori, ca și el (era funcționar la Societatea de gaz și iluminat). Primul mare succes al trupei a fost cu *Sora Filomena* de Vidal și Byl după romanul fraților Goncourt.

(În articolul *Despre drama modernă și teatrul modern* ce poate fi citit în volumul I al culegerii *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul* XX, August Strindberg dă date însemnate de atmosferă și conținut referitoare la reprezentațiile lui Antoine la *Teatrul liber.)*

[58] Estetica naturalistă culminează în eseurile lui *Emile Zola* (1840—1902). În *Le roman expérimental* afirmă că opera romancierului e aceea a unui sociolog și psiholog științific avînd ca obiect adevărul. El pornește în creație îndrumat de ipoteze preconcepute (ca și omul de știință) și aplică regulile derivate din ipoteză la un caz selecționat. Rezultatul, adică opera de artă, va fi „un colț de natură văzut printr-un temperament".

[59] *Alphonse Daudet* (1840—1897) scriitor francez. Deși aparține grupului de scriitori realiști și naturaliști, prieten cu Emile Zola, Daudet a rămas în literatură prin ceea ce scrierile sale *(Scrisori din moara mea, Povestiri din zi de luni, Tartarin din Tarascon* ș.a.) aduc prin adevărul emoției, ironia îngăduitoare, calda înțelegere pentru oameni și fapte.

[60] *Edouard Manet* (1832—1883) pictor și gravor francez. Precursor și partizan al impresionismului. Tablouri celebre: *Dejunul pe iarbă, Olympia, Balconul, Lecția de muzică, Femeia cu pălărie neagră* ș.a. apoi portretele lui *Zola, Henri Rochefort, Mallarmé.*

[61] *Afacerea Dreyfus* a durat între 1894 și 1906, fiind vorba de o serie de incidente, procese, revizuiri, proteste, care au pornit de la acuzația de trădare adusă căpitanului de artilerie Alfred Dreyfus, precum și de la condamnarea acestuia la deportare și degradare militară. Emile Zola, care protestase vehement și acuzase curtea că acționase după „ordin", a fost condamnat la rîndu-i la un an închisoare și 3000 de franci amendă, pedepse ce i se ridică la 2 aprilie 1898.

Pînă în 1906 cînd se recunoaște că Dreyfus a fost condamnat „din greșeală", „afacerea" a dominat interesul întregii populații, a stîrnit conflicte religioase, a despărțit familii și a împărțit țara în două tabere.

[62] *Otto Brahm* (1853—1912) critic, istoric, organizator și regizor de teatru german. Și-a legat numele de apariția și dezvoltarea lui Freie Bühne (fondată în 1889 după modelul Teatrului Liber al lui Antoine) alături de M. Harden, Theodor Wolff ș.a. În acest teatru și la altele a montat Hauptmann, E. de Goncourt, Zola, Strindberg *(Domnișoara Iulia)* ș.a.

A înfiinţat periodicul teatral *Freie Bühne für modernes Leben* în 1890 care se va numi mai tîrziu *Neue Rundschau* (1904). A condus Deutsches Theater, a format o adevărată galerie de actori: Reichner, Nissen, Sauer, Jäger ş.a. L-a descoperit, printre alţii, pe Max Reinhardt, ce va conduce la rîndul său Deutsches Theater.

[63] *Konstantin Serghievici Stanislavski* (1863—1938) actor şi director de teatru rus. Înfiinţează în 1898 la Moscova împreună cu Nemirovici-Dancenko, *Teatrul de Artă* asigurîndu-şi colaborarea lui Cehov. A interpretat numeroase roluri din dramaturgia lui Cehov, Gorki, Ostrovski, Molière, Ibsen ş.a. A montat cu mare succes piesle lui Cehov, Tolstoi, Gorki. S. vedea spectacolul ca imaginea familiară a realului, aşa cum se desprinde ea din fluxul incidentelor cotidiene şi reconstituirea exactă a lumii de fiecare zi. Semnificaţiile piesei pot fi degajate prin trăirea intensă şi extragerea poeziei din situaţii.

[64] *Marie-Françoise Marchand* zisă Dumesnil (1711—1803) actriţă franceză. Lansată în rolul Clitemnestrei din *Ifigenia în Taurida*, a rămas în istoria Comediei Franceze ca o interpretă de temperament, dispreţuind tradiţiile.

[65] *Agnes Sorma* (1865—1927) actriţă de teatru austriacă. Sub direcţia lui Otto Brahm se află la Deutsches Theater din Berlin între 1894—1898. La sfîrşitul secolului trecut a făcut un turneu şi în România după ce jucase pe scene din Franţa, SUA, Rusia, Grecia, Olanda, Norvegia ş.a. G. Hauptmann a definit-o drept „regina graţiei". Roluri: Ofelia din *Hamlet*, Katharina din *Scorpia îmblînzită*, Francisca din *Minna von Barnhelm* de Lessing, *Nora* de Ibsen, *Candida* de Shaw, Dna Alvig din *Strigoii* de Ibsen ş.a.

[66] *Rudolf Rittner* (1869—1943) actor de teatru austriac. Otto Brahm l-a luat în trupa sa după ce l-a văzut interpretînd rolul lui Jean din *Domnişoara Iulia* de Strindberg în 1892, socotindu-l o personalitate egală cu Josef Kainz. Interpret ideal de dramă naturalistă, a realizat totuşi mari creaţii în dramaturgia shakespeareană (Graziano din *Neguţătorul din Veneţia*), în piese de Ibsen (Osvaldo din *Strigoii*) ş.a.

[67] *Else Lehmann* (1866—1940) actriţă de teatru germană. G. Hauptmann o socotea interpretă ideală pentru teatrul naturalist şi i-a încredinţat ani la rînd toate personajele principale ale dramaturgiei sale. *E. L.* a lucrat cu Otto Brahm apoi cu Reinhardt, aducînd pe scenă şi eroine ibseniene. Înaintea primei conflagraţii mondiale, scenele europene aveau ca termeni de comparaţie doi poli: Eleonora Duse şi Else Lehmann.

[68] *Oscar Sauer* (1856—1918) actor de teatru german. După peregrinări îndelungi cu diverse trupe minuscule prin oraşele de provincie, după ce se lansase cu rolul consilierului von Keller din *Patria* de Sudermann, ajunge, la chemarea lui Otto Brahm, în 1897, la Deutsches Theater, urmîndu-l pe acesta la Lessing Theater în 1904. Roluri: Georges Werle din *Raţa sălbatică*, consilierul Brack din *Hedda Gabler*, Peter Stockmann din *Un duşman al poporului* de Ibsen, în piese de Hauptmann, Sudermann, Schnitzler, dar şi în piese de Flers şi Caillavet ş.a.

[69] *Albert Bassermann* (1867—1952) actor de teatru şi film german. În 1904 se alătură trupei lui Otto Brahm pe care-l urmează şi la Lessing-Theater. Roluri: Nikita din *Puterea întunericului* de Tolstoi, Filip al II-lea din *Don Carlos* de Schiller, Mefisto din *Faust* de Goethe, *Nathan înţeleptul* de Lesing, *Othello, Regele Lear, Neguţătorul din Veneţia* de Shakespeare, *Egmont* de Goethe.

[70] *Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko* (1858—1943) regizor, autor dramatic, director de teatru şi critic rus. Deşi, ades, conducerea activităţii Teatrului de Artă, din punct de vedere artistic îi este atribuită numai lui Stanislavski, *N. D.* a fost un animator neobosit şi un regizor de talent. El i-a impus pe Cehov şi Gorki în teatru, apoi pe Naidenov, Andreev şi dramatizările după Dostoievski. Opere: *Pădurea întunecoasă, Norocosul, Ultima dorinţă, Un lucru nou, Aurul* ş.a. A pus în scenă: *Oameni singuri* de Hauptmann,

Cînd ne vom redeştepta din morţi de Ibsen. *Azilul de noapte* de Gorki, *Stîlpii societăţii, Iuliu Caesar* de Shakespeare, *Rosmersholm* de Ibsen ş.a. colaborînd la multe dintre punerile în scenă ale lui Stanislavski începînd cu *Pescăruşul* cehovian, la premiera absolută din 17 decembrie 1898.

[71] Pentru premiera cu *Iulius Caesar* de Shakespeare, de pildă, scrupulozitatea documentării a mers atît de departe încît trupa s-a deplasat pentru cîteva luni la Roma unde a studiat civilizaţia romană.

[72] *Azilul de noapte* de Gorki a avut premiera absolută pe scena Teatrului de Artă din Moscova în 1902. (În România s-a jucat doar 2 ani mai tîrziu, la naţionalul ieşean.)

[73] *Edmund Husserl* (1859—1938) filozof idealist german. Puternic influenţat de fenomenologia husserliană, Camil Petrescu îi dedică acestuia un studiu ce va apărea în volumul al III-lea al *Istoriei filozofiei moderne* (1938) şi apoi în extras.

[74] *Jan Vermeer van Delft* (1632—1675) pictor olandez.

[75] *Henri Bergson* (1859—1941) filozof francez. Sistemul său, bazat pe intuiţia datelor conştiinţei degajate din ideea de spaţiu şi noţiunea ştiinţifică a timpului, l-a interesat şi influenţat pe Camil Petrescu. Într-un articol dedicat filozofului francez, în *Fapta* din 9 decembrie 1944, afirma: „Puţine sunt în istoria filosofiei operele care să se fi dovedit rodnice în măsura în care Bergson a stimulat, la sfîrşitul veacului trecut şi la începutul celui prezent, gîndirea occidentală. Este desigur cea mai puternică reacţiune anticarteslană şi punctul de plecare al unei noi linii de evoluţie filosofică. Importanţa ei este desigur mai mare decît a întregului idealism german, pentru că mai mult decît Hegel, de pildă, care a reluat cel mai puternic ideea de concret, filosoful francez a aşezat în centrul preocupărilor despre cunoaşterea lumii, durata însăşi, unică, ireversibilă, inefabilă, evoluţia creatoare de forme, devenirea în sensul absolut concret".

[76] *André Gide* (1869—1951) scriitor francez ce susţine libertatea intelectuală, glorifică dorinţa în ce are ea mai senzual şi propovăduieşte ideea „actului gratuit". Omul este, „animalul capabil de un act gratuit" spune un personaj din *Prometeul* gidian, după cum un alt personaj al său va merge chiar pînă la „crima nemotivată".

[77] *Paul Valéry* (1871—1945) scriitor francez. Valéry va fi des amintit de C. P., acesta refuzînd poezia scriitorului francez, ca în articolul *Poezia pură*, reprodus în *Teze şi antiteze*: „Paul Valéry reia firul poeziei pure, cu un succes de public neaşteptat, uluitor, dezolant la o poezie esoterică". Apoi în notă „E admirat esoterismul lui şi poezia lui «pură», dar cînd îl citează toţi citează versuri obicinuite şi de multe ori curente", ş.a.

[78] *John Ruskin* (1819—1900) critic de artă şi sociolog englez, care considera instinctul ca bază psihologică a artei, iar luciditatea drept primejdie pentru geniul creator, două convingeri care contraveneau evident cu opiniile autorului *Modalităţii estetice...*

[79] Dacă am urmări, de pildă, turneele trupelor europene ce au poposit la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, la noi în ţară, ni s-ar confirma adevărul celor spuse de C. P. Astfel: Sarah Bernardt a fost în turneu la noi în 1881, 1883, 1904, 1908; Teatrul liber al lui Antoine în 1894 a fost la Bucureşti, unde poposea în 1899 Eleonora Duse interpretînd Shakespeare, D'Annunzio, Sudermann ş.a.m.d.

[80] *Konrad Fiedler* (1841—1895) estetician german ce susţinea că „adevăratul pictor e un om care ştie să vadă şi nu se lasă tulburat de interferenţa cunoaşterii raţionale şi a valorizării practice. Creaţia pictorului nu este nimic altceva decît o dezvoltare a facultăţii primordiale a văzului".

[81] *Gordon Craig* (1872—1966) actor, regizor şi scenograf englez. În 1908 se stabileşte la Florenţa unde conduce o şcoală de actorie şi editează revista *Masca*. Teoriile sale teatrale sînt expuse în volumele: *Spre un teatru nou* (1913), *Marioneta* (1918), *Teatrul de avangardă* (1921), *Arta teatrului*

(1925), *Cărți și teatre* (1925), *Indice pentru povestea zilelor mele: 1872—1907* (1957). A pus în scenă: Ibsen, Shakespeare (*Hamlet* la „Teatrul de Artă" din Moscova ș.a.), piese lirice etc.

[82] *François de Malherbe* (1555—1628) poet francez. Importanța sa nu constă atît în opera poetică, cît în influența ce-a avut-o asupra poeziei contemporane lui, și modelul ce l-a oferit. S-a silit să „fixeze" și „epureze" limba, interzicînd obscenitățile, confuziile, neglijențele de stil, cuvintele vechi, pe cele populare, neologismele. A formulat reguli precise de versificație, care au fost urmate de poezia clasică.

[83] *Edmund Kean* (1787—1833) actor englez. Interpret romantic al teatrului shakespearean (a debutat, dealtfel în 1814 la Drudy Lane în rolul lui Shylock) și de melodrame. Contemporanii săi vorbesc despre „intensitatea pasiunii și violența expresiei" celebrului interpret.

[84] *John-Philip Kemble* (1757—1823) actor englez. A atins perfecțiunea în marile roluri ale dramei engleze și a fost gloria teatrului de la Covent-Garden al cărui director va ajunge în 1822.

[85] *William Charles Macready* (1793—1873) actor englez. Interpret al dramei romantice, dar și al repertoriului shakespearean. (*Richard III, Regele Lear, Henric V* au fost printre marile lui succese.)

[86] *John Brodribb*, zis sir Henry Irving (1838—1905) actor englez. Interpretarea sa în *Hamlet* în 1871 l-a situat în primul rînd al actorilor britanici. A fost director la Lyceum Theater. Printre rolurile aplaudate ale carierei sale se numără Napoleon din *Madame Sans Gêne, Robespierre* de Sardou, rol scris chiar pentru interpret ș.a.

[87] *Oscar Wilde* (1856—1900) scriitor englez. Puternic influențat de Ruskin îndeosebi în primul său volum de *Poeme* (1881), și-a mărturisit apartenența la concepția ruskiană în turneul de conferințe întreprins în America anului 1882, avînd ca subiect „filozofia sa estetică".

[88] *Richard Wagner* (1813—1883) a teoretizat teatrul sintetic care, în cadrul mijloacelor scenice, ar utiliza, în afara cuvîntului, muzica și lumina, mișcările ritmice și întreaga „magie" a artelor plastice.

[89] Ca și alți animatori revoluționari ai teatrului modern, Craig a pus în discuție spațiul clasic de joc, scena à l'italienne. În 1922, nota pe marginea catalogului expoziției internaționale de teatru de la Amsterdam: „Teatrul trebuie să fie un *spațiu vid* doar cu acoperiș, podea, pereți; în interiorul acestui spațiu trebuie ridicat, la fiecare nou tip de piesă, un nou tip de scenă și de sală temporară. Vom descoperi astfel noi teatre, căci fiecare tip de dramă cere un tip special de spațiu scenic."

[90] Acest subcapitol, avînd însă ca titlu *Teatrul sub semnul artei pure*, și următorul: *Scena stilizată* au fost, întîi, publicate în *R.F.R.*, anul IV, nr. 7 din 1 iulie 1937.

[91] *William Morris* (1834—1896) poet, pictor și estetician englez. Alături de volume de poeme, de traduceri, el a lăsat și studiul *Artele decorative, relația lor cu viața modernă*, care cuprinde opiniile la care se referă C. P. Dealtfel, Morris a fondat în 1863 o fabrică de obiecte de artă și, îndeosebi, de tapete pentru încăperi ale căror desene le furniza el însuși (ca și gravurile în lemn cu care erau ilustrate volumele de mic tiraj ce apăreau la imprimeria sa din Kelmscott).

[92] *Dante Gabriel Rossetti* (1828—1882) pictor și poet englez. Împreună cu Hunt și Millais a constituit în 1848 „confreria prerafaelită". Subiectele predilecte erau extrase din legendele medievale, poezia italiană primitivă și vechile balade britanice. Opere: *Beata Beatrix, Visul lui Dante, Proserpina* ș.a.

[93] *Jacques Copeau* (1879—1949) dramaturg, critic, actor, regizor și director de teatru francez. Fondatorul teatrului „Vieux Colombier". Dintre numeroasele sale studii teatrale amintim: *Amintiri de la „Vieux Colombier" 1913—1924* (1931), *Pentru salvarea teatrului de artă* (1932), *Teatrul popular* (1941), *Note asupra profesiunii actorului* (1955) ș.a.

[94] Doi ani după *Modalitatea estetică* apare în ziarul *România* (Anul II, nr. 301 din 1 aprilie 1939), sub semnătura scriitorului, un articol ce prezenta teatrul lui *Claudel* (1868—1955) şi piesa acestuia *Îngerul a vestit pe Maria* (ce se punea la Teatrul Naţional în timpul directoratului său), în cadrul căruia catalogarea lui Claudel este mai puţin tranşantă. Iată ce spunea aici: „*Îngerul a vestit pe Maria* nu e numai un mister religios de o inspiraţie plină de măreţie. Este în acelaşi timp şi una dintre cele mai înfricoşătoare tragedii ale omului, realizată cu o putere dramatică şi cu un dar al creaţiei care aşează pe marele poet catolic printre cei mai de seamă autori de teatru ai literaturii universale". „Această parte de tragedie lumească, stă, fără îndoială, alături de cele mai zguduitoare pagini ale lui Eschyl şi Shakespeare". Şi mai departe: „Nu e mai puţin adevărat că asemenea momente de artă implică şi o altă solicitudine a publicului, o anumită *voinţă de artă* care se traduce printr-o adevărată comuniune cu scena. Spectatorul nostru e obicinuit adesea ca scena să vie la el în sală, uneori parcă ar dori ca actorul să-şi întrerupă jocul pînă se aşează el mai bine în scaun, şi să vorbească pe scenă mai tare, încît omul să-l poată auzi, cînd, distrat, urmăreşte tăietura hainei vecinului.

Pentru asemenea spectatori, *Îngerul a vestit pe Maria* e de-a dreptul un examen. Dar răsplata va fi clipa de măreţie transcendentă oferită cu stîngăcii rafinate de poet mare, odată cu una din cele mai mari drame reprezentate pe scenă".

[95] *Sören Kierkegaard* (1813—1855) filozof şi teolog danez. Din 1841, cînd şi-a obţinut gradul de „magister" cu *Conceptul ironiei*, publică mai bine de 30 de lucrări (majoritatea sub pseudonim) dintre care amintim *Ori aceasta ori cealaltă, fragment de viaţă* (opune viaţa estetică vieţii etice, exaltă deasupra ambelor, viaţa religioasă), *Conceptul neliniştii* (punct de plecare pentru existenţialiştii secolului nostru), *Etape pe drumul vieţii, Vinovat... nevinovat, Istoria unei pasiuni* ş.a. El declara: „poezia şi înţelepciunea sînt incompatibile. Pentru a fi poet trebuie să renunţi să devii ceea ce aspiri să devii. Această renunţare duce la o disperare, din care la rîndu-i izvorăşte dorinţa arzătoare care generează poezia. Visătorul romantic se trezeşte şi-şi distruge în mod deliberat visul prin analiză."

[96] *Novalis* (Frederic, baron de Hardenberg, cunoscut sub pseudonimul) — (1772—1801) poet romantic german. Opere: *Imnuri, Cantice Fragmente, Henri d'Ofterdingen* ş.a.

„Poezia e realitate autentică absolută, spunea Novalis. Iată esenţa filozofiei mele. Cu cît mai poetic, cu atît mai adevărat". Atît poezia cît şi filozofia oferă o reprezentare a spiritului, „universul lăuntric în totalitatea lui." „Distincţia dintre poet şi cugetător e doar aparentă şi în dezavantajul amîndorura". Toate artele frumoase se împărtăşesc din demnitatea filozofică a poeziei, toate contribuie la realizarea „Împărăţiei Spiritului".

[97] *Edgar Allan Poe* (1809—1849) poet, critic şi povestitor american. Opere: *Poems, Tales of the grotesque and arabesque, Adventures of Gordon Pym* şi un mare număr de articole de critică. În eseul său *Filozofia compoziţiei*, Poe, pornind de la poemul *Corbul*, îşi expune părerile despre poezie: Esenţa frumuseţii e „elevaţia intensă şi pură a sufletului" generată de poem, iar obţinerea acestui efect e singura preocupare a artistului. Poezia ca artă a cuvintelor e „crearea ritmică a frumuseţii. Singurul ei arbitru e gustul. Cu intelectul sau cu conştiinţa nu are decît relaţii colaterale".

El mai arată că nici un punct din compoziţia lui nu este datorat accidentului ori intuiţiei, ci opera a mers spre desăvîrşire cu consecvenţa rigidă a unei probleme matematice.

[98] *Gérard de Nerval* (1808—1855) scriitor romantic francez. Opere: *Elegii naţionale, Leo Burckhart, Căruciorul, Fiicele focului*, ş.a. Traduce *Faust* în limba franceză.

[99] *Gaston Baty* (1885—1952) regizor francez.

În articolul *Moda care trece* din *Omul liber* (anul II, nr. 95 din 17 martie 1930), C. P. judecă aspru încercările lui Baty și-l acuză de falimentul teatrului „Pigalle". „Numai imbecilitatea tradiționalistă ar putea azi egala platitudinea novatoare a lui Gaston Baty, cel căruia i-a trecut prin cap să joace un *Hamlet* schiță simplă, dramă polițienească sub pretext că e un *Hamlet* mai vechi".

[100] *Louis Jouvet* (1887—1951) actor, regizor și director de teatru francez. În 1913 își începe activitatea artistică în trupa lui Jacques Copeau de la „Vieux Colombier", pentru ca în 1922 să-și înființeze propria companie teatrală. A fost profesor la Conservator și regizor la Comedia Franceză. A montat cu predilecție și succes dramaturgia lui Giraudoux al cărui regizor ideal s-a dovedit și cea a lui Molière. Interpret de film. Scrieri despre teatru: *Gînduri despre actor* (1939), *Note asupra construcției dramaturgice* (1950), *Ascultă, prietenul meu* (1951), *Mărturii despre teatru* (1951) ș.a.

[101] *Charles Dullin* (1885—1949) actor și regizor de teatru francez. Se numără printre fondatorii teatrului *Vieux Colombier*, principal colaborator al lui Gémier. Ca „școală" a fondat teatrul *l'Atelier*, membru al „Cartelului" alături de Baty, Jouvet și Pitoëff.

Numirea, la care se referea C. P. în nota sa, a avut loc la 13 august 1936, iar administrator general era dramaturgul Edouard Bourdet.

[102] *Simon Gantillon* (1887— ?) autor dramatic, publicist și scenarist francez. A colaborat la: *Paris Journal, Gil Blas, L'Intransigeant* ș.a.

S..G. redacta în 1920 „buletinul", dar mai tîrziu compania lui Baty îi va juca piesele: *Ciclon* (1923), *Maya* (1924), *Bifur* (1932), *Notre-Dame al viselor* (1935) ș.a.

[103] *Georges Pitoëff* (1884—1939) actor, regizor și director de teatru francez. Elev al lui Stanislavski. Fondează prima sa trupă de teatru în 1918 în Elveția împreună cu soția sa Ludmila Pitoëff, a doua trupă fiind înființată în 1925 (după pasagere treceri prin compania de la „Vieux Colombier" și la teatrul „Champs Elysée"), risipindu-se în 1929 după ce străbătuse Europa în lungi și aplaudate turnee. Pitoëff joacă și conduce diverse teatre, montează Ibsen, Gide, Bückner, Shaw ș.a.

[104] *Marguerite Jamois* (1903— ?) actriță franceză și directoare de teatru. Elevă a lui Gémier și Dullin, ea devine din 1921 interpreta preferată a lui Gaston Baty, care în 1943 îi încredințează conducerea teatrului său. *M. J.* va menține spiritul pe care-l imprimase Baty teatrului Montparnasse.

[105] *Otto zur Linde* (1873—1938) scriitor german. Împreună cu Rodolph Pannwitz a fondat în 1904 revista *Charon* ce a reunit un grup de creatori de „artă nouă". Grupul susținea că poetul nu mai trebuie să vorbească despre natură, ci aceasta să fie lăsată să vorbească singură, ea deținînd perfecțiunea formei și claritatea expresiei.

[106] *Îngerul a vestit pe Maria* a fost montată în 1913 de Adolf Appia, care împotrivindu-se canoanelor iluziei scenice a înlăturat decorul și a luminat la fel sala și scena.

[107] *Friederich Kayssler* (1874—1945) actor de teatru și film, autor dramatic, director la Volksbühne de la sfîrșitul primului război mondial.

[108] *Ludwig Berger* (1892—1969) regizor de teatru și film, actor și autor dramatic, operator, scenarist de film.

[109] *Jürgen Fehling* (1885— ?) regizor, actor și director de teatru german.

[110] *Leopold Jassner* (1878—1945) regizor expresionist german. Puneri în scenă: *Expediția spre Polul de Răsărit* de Arnold Bronnen, *Adevărații Sedemund* de Ernst Barlach, *Marchizul von Keith* de Wedekind ș.a.

[111] *Karl Heinz Martin* (1886—1948) regizor expresionist german. Puneri în scenă: *Schimbarea la față* de Ernest Toller, *Sonata umbrelor* de Al. Dominic la Berlin, *Pelicanul* și *Beția*, de Strindberg, *Nyu* de Ossip Dimov și *Lysistrata* de Aristofan, — toate patru la București cu compania Bulandra ș.a. Film: *De dimineață pînă la miezul nopții* (1920 după piesa lui G. Kaiser).

[112] *Georg Kaiser* (1878—1945) dramaturg expresionist german. Opere : *Văduva evreică, Regele încornorat, De dimineață pînă la miezul nopții*, tetralogia dramatică : *Coralul, Gas I, Gas II, Infern, drum, pămînt, Burghezii din Calais, Alături, Soldatul Tanaka* ș.a.

[113] *Walter Hasenclever* (1880—1940) dramaturg german. Opere : *Fiul* (pusă în scenă de Max Reinhardt în 1918 la Deutsches Theater), *Antigona, Un domn mai bine, Napoleon pornește la atac* ș.a.

[114] *Hamlet* fusese montat la Kingsway Theatre în 1925 în regia lui Sir Barry Jackson cu Colin Keith Johnston (Hamlet), Frank Vosper (regele), Dorothy Massinghauer (regina), Muriel Hewitt (Ofelia).

[115] *Erwin Piscator* (1893—1965) regizor, teoretician de teatru german, promotor al teatrului politic. A înființat *Teatrul Proletar, Teatrul Central* (1924), *Volksbühne* (1924—1927), *Piscator Buhne* (1927—1929), *Rooftop Theatre* ș.a. Puneri în scenă : *Veni-va vremea* de Romain Rolland, *Furtună peste Gottland* de Ehm Welk, *Bravul soldat Svejk* după Hasek, *Război și pace* după Tolstoi, *Procesul* după Kafka, *Muștele* de Sartre, *In fața ușii* de Borchert, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, *Requiem pentru o călugăriță* de Faulkner ș.a. A folosit filmul în montările sale și a realizat o ecranizare a nuvelei Annei Seghers *Revolta pescarilor din Sf. Barbara* (1934). Eseu : *Teatrul politic* (1963).

Spectacolul cu *Hoții* la care se referă C. P. a fost realizat în septembrie 1926 la Staats-Theater din Berlin în scenografia lui Traugott Müller. Iată cum explică Piscator montarea sa : „Reînvierea literaturii clasice, realizarea unei apropieri între ea și noi devine posibilă numai atunci cînd o situăm față de generația noastră în același raport în care s-a aflat, la timpul său, față de propria ei generație. Acesta a fost punctul meu de vedere hotărîtor și în cazul spectacolului meu *Hoții*. În orientarea mea spirituală, piatra unghiulară este și rămîne proletariatul, revoluția socială. Acesta este etalonul activității mele". Mulți s-au ridicat împotriva înnoirilor piscatoriene din spectacol, unul dintre elementele principale de iritare fiind ilustrația muzicală, căci se cînta jazz și Internaționala.

[116] *Anton Giulio Bragaglia* (1890—1960) regizor de teatru și de film, publicist, sculptor, scenograf, animator al vieții artistice italiene interbelice. A fondat și condus o serie de instituții artistice sau teatrale unde a prezentat dramaturgia italiană (Pirandello, Bontempelli ș.a.) dar și-a aplicat și ideile sale despre regia teatrală. Astfel, înființează *Casa di arte Bragaglia* (1918—1920) conduce *Teatri degli Independenti* (1921—1930), *Teatro degli Arti* (1937—1943). El a fost preocupat în egală măsură de punerea teatrului italian în pas cu cele mai novatoare mișcări de avangardă și de pregătirea unei generații de tineri scriitori legați de mișcarea „Novecento", mișcare ce preconiza „realismul magic".

Printre lucrările sale teoretice se numără *Scultura vivente, La maschera mobile, Del Teatro teatrale ossia del Teatro* ș.a.

[117] *Adolf Appia* (1862—1928) regizor și teoretician de teatru elvețian. Activitatea sa teatrală a început în ambianța wagneriană de la Beyreuth. A creat decoruri și a pus în scenă opere și balete (*Manfred* de Schumann, *Carmen* de Bizet, *Tristan și Isolda* de Wagner ș.a.). Studiile sale teoretice sînt intitulate : *Punerea în scenă a dramei wagneriene* (1895), *Muzica și punerea în scenă* (1899), *Natură moartă sau artă vie* (1921) ș.a., iar volumul *Opera de artă vie* însumează cele mai importante dintre ele. Appia susținea că elementele esențiale în realizarea scenică sînt elementul orizontal al scenografiei și cel vertical — figura actorului precum și binomul spațiu—lumină care le cuprinde și le însuflețește. Actorul este unitatea la care trebuie să se raporteze totul. Iar teatrul, în expresia sa cea mai înaltă, este întîlnirea dintre muzică și cuvînt.

[118] *Evgheni Vahtangov* (1883—1922) actor și regizor de teatru rus. Elev al lui Stanislavski. A condus studiourile Mansurov, Mamonovski, Teatrul

Habima (la înființarea sa în 1918), apoi al treilea studiou al Teatrului de Artă. Puneri în scenă: *Potopul* de Berger, *Miracolul sfîntului Anton* de Maeterlinck, *Rosmersholm* de Ibsen, *Cain* de Byron, *Eric XIV* de Strindberg, *Dibuck* de Anski, *Turandot* de Gozzi ș.a. Craig îl socotea urmaș, dar V. a adîncit, de fapt, metoda lui Stanislavski și asupra sferei tehnice și formale a spectacolului. Își considera arta o expresie a sentimentelor populare, căutînd în tradiția acesteia esența intimă a artei. Scopul artei este, după el, exprimarea unui conținut actual determinat. El pledează pentru „credința scenică" a actorului ca sigur mijloc prin care se poate trezi entuziasmul publicului. Spectacolul este oferit de arta actorului și de arta scriitorului. Conținutul spectacolului nu-i aparține doar scriitorului, cum gîndea Stanislavski sau doar actorului, cum voia Tairov, ci este un conținut care ia naștere în conștiința comună a amîndorura.

119 *Vsevolod Meyerhold* (1874—1942) actor, regizor și teoretician de teatru sovietic. Și-a început activitatea artistică la „Teatrul de Artă" din Moscova încă de la înființare, apoi la „Societatea Dramei noi" la Herson, în continuare la primul studiou al „Teatrului de Artă", la „Teatrul dramatic" din Petersburg ș.a.m.d. A pus în scenă piese de Cehov, Ostrovski, Maeterlinck, Hauptmann, Wedekind, Molière, Lermontov, Pușkin. La 7 noiembrie 1920 inaugurează „Teatrul Revoluției".

Constructivismul și biomecanica meyerholdiană creează pe scenă o stilistică de tip nou adaptată momentului revoluționar pe care-l trăia creatorul lor. Piscator și Brecht i-au fost urmași.

120 Spectacolul cu *Împăratul* a fost în fapt, în perioada de pregătire și lansare, una din farsele acelui inepuizabil Ion Iancovescu, la al cărui teatru a avut loc premiera la 18 octombrie 1933. De fapt, comedia era scrisă de italianul Luigi Bonelli, care ades se ascundea sub sumele de Vasile Cetov Sternberg. Iancovescu a transformat, cu încuviințarea autorului, piesa, iar farsa a dus-o pînă la prezentarea în seara premierei a unui actor rus deghizat în autorul Cetov și expunîndu-și părerile despre teatru. Așa cum sunau, dealtfel și în programul citat de C. P., este limpede că este vorba de crezul lui Iancovescu despre arta scenică și relațiile autor—actor. Spectacolul, regizat de directorul teatrului și interpretul principal, a avut parte de o lungă serie de reprezentații. C. P. scria în cronica sa din *Argus* „Publicul rîde la această dramă fiindcă totdeauna publicul a rîs de lacrimile comediantului. În sensul acesta e una din cele mai puternice lucrări care s-au prezentat la noi. Ca joc scenic, rolul lui Kiril e tot ce a dat Iancovescu mai bun pînă acum și ca posibilități dramatice, cu o tensiune nervoasă de două ore, de care nici un alt actor român de azi de dramă (nici d. Storin, nici d. Calboreanu) nu e în stare. Doar la Pitöeff, în acel de neuitat *Henric al IV-lea,* am mai văzut atîta fluid și atîta atmosferă creată de un singur actor, care merită din plin, și în tot cuprinsul lui, epitetul de mare."

121 *Teatrul Habima* a fost înființat ca mică trupă fără sediu în 1911 de Nahum Zemach, în Lituania, dînd primul spectacol în limba ebraică la Bielostock cu comedia într-un act *Muzaltov* de Șalom Alehem. Neavînd sediu pînă la revoluția din 1917, peregrinează și dă spectacole la Vilma, Kovno, Minsk, Varșovia, Budapesta, Viena. În 1918, trupa se stabilește definitiv la Moscova. Zemach și Stanislavski alcătuiesc aici o trupă tînără al cărei conducător artistic va deveni elevul celui din urmă, E. Vahtangov. Inaugurarea teatrului a avut loc la 8 octombrie 1918. Teatrul va cunoaște succese răsunătoare și va întreprinde turnee în Europa și America.

122 *Alexei Mihailovici Granowski* (1890—1937) regizor de teatru și de film sovietic care a înființat în 1919, la Petrograd, „Teatrul evreiesc de cameră", care s-a mutat în anul următor la Moscova într-o sală decorată de Chagall, la acea dată, scenograf al teatrului. Pe scena teatrului s-au montat piese de Șalom Alehem, Maiakovsky *(Misterul buff)*, Goldfaden, Jules Romains ș.a. Trupa a întreprins turnee triumfale în Europa în anii 1928—29.

[123] Mayerhold montează *Revizorul* în 1926 după care întreprinde un turneu prin Europa poposind și la Paris unde cronicile n-au vădit numai „deziluzie", cum se spune aici, ci au cuprins și multe elogii.

[124] *Alexandr Iakovlevici Tairov* (1885—1950) regizor și teoretician de teatru rus. După ce trece în 1913 prin teatrul liber al lui K. A. Mardjanov (1872—1933), Tairov înființează în 1914 „Teatrul de cameră" (împreună cu soția sa, Alice Koonen). În lucrările sale teoretice *(Proclamațiile artistului* — 1917, *Însemnările regizorului — Teatrul descătușat* — 1921, *Teatrul de cameră, Autobiografie* — 1928 ; *În căutarea stilului* — 1936, *Teatrul și dramaturgul* — 1947), Tairov își formulează postulatele sale și așează în centrul teatrului actorul sintetic, spectacolul fiind autonom, din punct de vedere artistic, față de textul literar. Cuvîntul este doar materia acustică ; imaginea scenică — constituită din elemente plastice și auditive — trebuie condusă spre „teatrul formelor profund emoționale" ; cadrul plastic trebuie să fie de un „realism structural" care să îngăduie expresia liberă în mișcare și interpretare. Dintre piesele puse în scenă de Tairov amintim : *Sakuntala* de Kalidasa, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Tamira Citaredul* de Annenski, *Salomeea* de Wilde ș.a.

[125] *Ludwig Klages* (1872—1956) psiholog și filozof german. Filozofia sa vitalistă este înrudită cu cea a lui James și Bergson. A studiat în chip deosebit caracterologia și grafologia.

[126] *Fratellini* — familie de clovni de origine italiană al cărei șef era Gustav (1842—1902). Din cei 10 copii ai săi, patru au supraviețuit devenind „frații Fratellini" — „acrobați, clovni, și călăreți". La dispariția celui mare (Louis), Paul, François și Albert s-au stabilit la Paris la circul Medrano și la „Circle d'Hiver" și timp de 30 de ani și-au consolidat o reputație fără precedent în întreaga Europă. Copiii lui Louis : Gustave, Max și Colombo au continuat și tradiția și succesul predecesorilor.

În octombrie 1930 Albert, François și Paul au întreprins un turneu în România, ocazie cu care C. P. putea să-i fi văzut.

[127] *Constant Coquelin* (1841—1909) actor francez de comedie. Marele său rol a fost *Cyrano de Bergerac*. Autor al unor cărți de teatru : *L'Art et le Comédien* (1880), *Les Comédiens par un comédien* (1882), *L'Art de dire un monologue* (1884).

[128] *Richard Müller Freyenfels* estetician, elev al lui William James, împărtășind credința acestuia în spirit ca structură orientată către un scop și dezvoltîndu-se pe baza necesității biologice. În lucrarea sa *Psychologie der Kunst* face o descriere a creativității artistului. Puterea creatoare a unui artist, spunea el, ține de esența lui cea mai intimă și nu e dexteritate dobîndită ulterior. Artistul nu e un tip uman aparte, ci are un înalt grad de sensibilitate și abilitate pentru a exprima și a da formă articulată unor experiențe adînc întipărite.

[129] *Konrad Lange* a dezvoltat din ideea impulsului ludic o psihologie a artei în lucrările sale *Die bewusste Selbsttauschung als Kern des künstlerischen Genusses* (1895) și *Das Wesen der Kunst* (1901).

[130] *Rudolf Bernauer* (1880—1953) actor, regizor, dramaturg, conducător de teatru. Din 1907 conduce Deutsches Theater din Berlin, Koniggrätzerst Theater, apoi Komödienhaus (1913—1924). Volumul *Das Theater meines Lebens* apare postum și cuprinde experiența sa teatrală.

[131] *François Rude* (1784—1855) sculptor francez. Printre lucrările sale cele mai cunoscute se numără o parte din friza Arcului de Triumf din Paris reprezentînd *Întoarcerea armatelor din Egipt* și *Plecarea voluntarilor în 1792* lucrate între 1830—1835 (cea din urmă intitulată și *Marseilleza*).

[132] *Claude Joseph Rouget de Lisle* (1760—1836) ofițer francez. Era căpitan în garnizoana Strassbourg în 1782, în momentul declarării războiului dintre Franța și Austria, cînd a compus *Marseilleza* (versuri și muzică) publi-

cată de un librar din Strassbourg sub titlul: *Cîntec de război pentru armata Rhinului*, dedicat mareşalului Luckner.

[133] *Arthur Kutscher* (1878—1960) teoretician de teatru german, profesor la universitatea din München (din 1916).

Opere: *Manual de teatrologie* (2 vol. 1949), *Wedekind* (1964), *Memorii: profesor de teatru* (1960) ş.a.

[134] *François de Curel* (1854—1928) autor dramatic francez. Debutul şi l-a făcut în 1892 pe scena Teatrului liber al lui Antoine îndepărtîndu-se însă de naturalism destul de repede. A fost membru al Academiei franceze, iar dramele sale au fost jucate trei decenii cu asiduitate. Opere: *Invitată, Figurantă, Prînzul leului, Dansul în faţa oglinzii, Comedia geniului, Beţia înţeleptului, Pămînt inuman, Furtună mistică* ş.a.

[135] *Princetown Players* — trupă teatrală americană, înfiinţată în 1916 în statul Massachusetts. Alături de *Washington Square Players* din New York, a încurajat dramaturgia naţională, prezentînd în premieră piese de O'Neill, Edna St. Vincent Millay, Sherwood Anderson, E. E. Cummings, R. E. Jones, Floyd Dell, Edna Ferber şi ale altor tineri autori dramatici americani din epocă.

MODALITATEA ARTISTICĂ A TEATRULUI

[1] Între manuscrisele autorului se afla şi o tablă de materii pentru cartea a doua şi a treia din ceea ce Camil Petrescu numea, în primul capitol al *Modalităţii estetice a teatrului* (Fundaţia pentru literatură şi artă, 1937), *Quidditatea reprezentaţiei dramatice*. O dăm mai jos:

CARTEA II. *Trecerea în sfera structurilor general teoretice, despre Estetică şi artă în genere.*

Capitolul I: Necesitatea depăşirii literaturii de doctrină specializată. Contribuţiile şi dificultăţile esteticii pure. Max Dessoir. Insuficienţele principale ale esteticii empiristice, din pricina eterogeniei teoretic-concret.

Capitolul II: Poziţia intelectualistă. Orientarea spre obiect.

Estetica fenomenologică: M. Geiger.

Discriminări fenomenologice. Concentrarea internă. Concentrarea externă. Tezele cunoscute. Despre valorile artistice formale; principiul euritmiei. Valori imitative. Reprezentarea esenţială. Esenţa în opera de artă. Esenţa însăşi are valoare şi merită să fie intuită. Reproducerea existenţei (Sein) şi redarea esenţei aparţin domeniului imitaţiei. Valorile pozitive.

O judecată despre estetica fenomenologică a lui Geiger. Insuficienta ei orientare spre obiect.

Capitolul III: Werner Ziegenfuss. Estetica fenomenologică. Lipsa de rezultate a esteticii fenomenologice de pînă acum. Orientarea spre esenţă impune orientarea spre *structura* obiectului.

CARTEA III. Pentru pătrunderea unei estetici strict fenomenologice este necesară depăşirea orientărilor specific estetice. Orientarea categorică spre obiect. Necesitatea depăşirii contribuţiei fundamentale a lui Husserl. Constituirea obiectelor complexe implică o structură corespunzătoare. Individuaţia şi prezenţa. Reconcretizarea. Necesitatea unei teorii generale şi sistematice a semnificaţiilor.

[2] Camil Petrescu se referea la Luigi Pirandello.

[3] Deşi-l numeşte undeva „mare poet", *Paul Valéry* (1871—1945) revine adeseori în articolele şi studiile autorului ca exemplu de artă formală, alteori de glorie cucerită prin reclamă ori deplasată admiraţie a contemporanilor.

[4] Aici cu sensul: gnoseologie.

[5] Menţiunea din paranteze aparţine autorului. Cu această „notă-anexă" se termină materialul orînduit fluent de către autor.

[6] Deşi în manuscrisele autorului se află numeroase anecdote, n-am reuşit să o găsim pe cea despre „preotul confesor".

[7] Conform opiniei exprimate în *Filosofia Substanței*, „o valoare implică neapărat o judecată de valoare și trebuie să începem luarea în considerație a valorilor numai din momentul în care putem presupune fie și în formă perigetică o asemenea judecată". În continuare se precizează că „valoarea e sensul depășirii subiectivității, adică e dimensiunea obiectivării". Dealtfel, „valorile își justifică numele numai atunci cînd sunt valori substanțiale, adică atunci cînd sensul lor este ajuns pînă la dimensiunea substanței cît mai adînc spre polul noosic."

În domeniul culturii și al artei, ca și în cel al eticii, funcționează „postulatul valorificării prealabile". Arta, știința și tehnica constituie pentru autor „valorile autentice substanțiale".

[8] Deși sînt formulări reluate, am dat textul integral al acestei „noteanexă" pentru completări în chiar suita gîndită de autor. Aceeași explicație trebuie luată în considerație ori de cîte ori cititorul se va mai întîlni cu repetări, precum cele din materialul imediat următor.

[9] După cum vom vedea într-o notație ulterioară, autorul își propunea să studieze cu mare seriozitate muzica, așa cum făcea cu fiecare nou domeniu abordat. În acest fel a procedat și cu matematicile, îndelung cercetate pentru a se putea sprijini pe ele în lucrarea sa *Filosofia Substanței*, la care a lucrat trei decenii fără a o sfîrși și la care ne referim ades în aceste note.

[10] Pornind de la Diderot și opinia din *Paradox asupra actorului*, autorul consideră că un joc învățat, „studiat", exclusiv făcut din artificii presupune existența unui obiect „care poate fi învățat, că adică în capul nostru există o anumită atitudine, gesturi și mimică despre care să se poată spune că exprimă sentimente interioare cărora *le corespund* exclusiv. Dar tocmai aci este deficiența unei asemenea explicații și eroarea unor lungi strădanii într-ale teatrului. Mimica nu pare chiar atît de individualizată cît s-a crezut. Nu se poate spune că fiecare stare sufletească are o mimică strict corespunzătoare. Ar fi poate exagerat dacă s-ar afirma că sunt grupuri de stări sufletești care se proiectează pe aceleași coordonate exterioare, pentru că, în realitate, stări sufletești dintre cele mai opuse au aceeași expresie exterioară. (...) În realitate, e nevoie de întregul complex vital ca să se poată interpreta mimica și gestul. Exact, singur sentimentul dorinței sau repulsiunii intime decide, și anume prin ceea ce are vital și nu numai expresiv : circulație intensă, spiritul vieții involuntare vegetative etc."

La opinia de mai sus, exprimată răzleț, autorul va reveni ades. În 1945, se ridica, de pildă, împotriva unui cronicar ce „apără îndîrjit cea mai veche concepție formulată cu privire la jocul actorilor, aceea a lui Riccoboni (1677—1753), răspîndită și de Diderot în *Paradox asupra actorului* care preconizează artificiul, confecția și simularea sentimentelor în jocul interpreților".

[11] *Charles Laughton* (1899—1962), actor englez de teatru și film. Actor de compoziție de mare expresivitate, forță de portretizare, înaltă cultură profesională. Două premii „Oscar" : 1933 *(Viața particulară a lui Henric al VII-lea)* și 1944 *(Suspectul)*. Dintre cele mai cunoscute filme : *Mizerabilii*, *Revolta de pe Bounty*, *Rembrandt*, *Cocoșatul de la Notre-Dame*, *Povestiri din Manhattan*, *Cazul Paradine*, *Martorul acuzării*, *Furtună la Washington* ș.a.

[12] Deoarece ni s-a păstrat lista bibliografică, socotim util să o dăm integral mai jos, așa cum a fost notată de autor.

Bibliografie :

Husserl : *Logische Untersuchungen. Ideen zur einer reinen Phänomenologie. Formale und Transzendentale Logik. Zeitbewusstsein, Méditation Cartésiennes.*

Etienne Souriau : *L'avenir de l'Esthétique.*

Georges Dumas : *Nouveau traité de Psychologie.*

August Messer : *Psychologie.*

Al. Spaier : *La Pensée concrète.*
Bergson : *Matière et memoire. L'Evolution Créatrice.*
Philipe Faure-Fremiet : *La Pensée et la recréation.*
Ed. Le Roy : *La pensée intuitive.*
Croce B. : *Estetica.*
Véron Eugène : *L'Esthétique.*
Croce Benedetto : *Breviairé d'Esthetique.*
Serru Ch. : *L'Esthêtique transcendentale.*
Hamann : *Aesthetik.*
Benda Julien : *Cléanthis.*
Klages : *Les principes de la caractérologie.*
Fechner : *Vorschule der Aesthetik.*
Müller-Freienfels : *Psychologie der Kunst.*
Volkelt Johannes : *Das aesthetische Bewusstsein.*
Lipps Theodor : *Grundlegung der Aesthetik.*
Utitz : *Aesthetik.*
Werner Ziegenfuss : *Die phänomenologische Aesthetik.*
Rudolf Adebrecht : *Aesthetik der Gegenwart.*
Vianu Tudor : *Estetica.*
Kjerbüll : *Die Schauspielkunst.*
Dilthey W. : *Das Erlebnis und die Dichtung.*
Roessler Rudolf : *Thespis, 1930.*
Gémier : *Le théâtre.*
Craig Gordon : *De l'art du Théâtre.*
Arnheim Rudolf : *Film als Kunst*
Lessing : *Werke.*
Nietzsche Friederich : *Werke.*
Bab Julius : *Schauspieler und Schauspielkunst.*
Bab Julius : *Das Theater der Gegenwart.*
Riemann Albert : *Die Aesthetik Alexander Gottlieb Baumgartens.*
Kant Emmanuel : *Critique du Jugement.*
Dessoir Max : *Kunstwissenschaft.*
Rutz Ottmar : *Sprache, Gesang und Körperhaltung.*
Taine H. : *Philosophie de l'Art.*
Bergson H. : *Le rire.*
Servier, Pius : *Les rythmes.*
Schiller Fr. : *Über naive und sentimentalische Dichtung.*
Geiger Moritz : *Zugänge zur Aesthetik.*
Lalo Ch. : *L'expression de la vie dans l'art.*
Souriau Etienne : *L'avenir de l'Esthétique.*
Bernauer Rudolf : *Die Forderungen der reinen Schauspielkunst.*
Dumas Georges : *Nouveau traité de psychologie.*
Klages Ludwig : *Grundlegung der Wisserschaft vom Ausdruck.*
Janet Pierre Dr. : *Les débuts de l'intelligence.*
Tairov Alexander : *Das Entfesselte Theater.*
Acterian Haig : *Pretexte.*
Vianu T. : *Arta actorului.*
Joseph Gregor : *Geschichte des Theaters.*
Diderot D. : *Paradoxe sur le Comédien.*
Dussane : *Le Comédien sans Paradoxe.*
Storz G. : *Das Theater in der Gegenwart.*
* * * *Jeux, tréteaux et personnages.*
* * * *Les cahiers du théâtre.*
* * * *La revue de cinéma.*
* * * *Conferencia.*

Kerschenzew : *Das schöpferische Teater.*
Balasz Bella : *Der sichtbare Mensch.*

* * * *Le théâtre à Paris au XVIIIe siècle.*
* * * *La Nouvelle Revue Française.*
Léautaud Paul : *Le théâtre de Maurice Boissard.*
Navarre Octave : *Le théâtre grec.*
Brandenburg Hans : *Das neue Theater.*
Mallet : *L'art cinématographique.*
Faktor Emil : *Alexander Moissi.*
Sayler : *The Russian Theatre.*
Kraus Werner : *Die Welt des Schauspielers.*
Freytag Gustav : *Dramatische Werke.*
Polgar Alfred : *Max Pallenberg.*
Weyer Constantin : *William Shakespeare.*
Deri Max : *Einführung in die Kunst der Gegenwart.*
K. Fiedler : *Schriften über Kunst.*
Nietzsche Fr. : *Die Geburst der Tragödie.*
Gustav Freytag : *Die Technik des Dramas.*
Sörensen und Guttmann : *Poetik und Mimik.*
Aubert Charles : *Arta mimicii.*
Rudolf Bernauer : *Die Forderungen der reinen Schauspielkunst.*
Gerhard Storz : *Das Theater der Gegenwart.*
Gémier : *Entretiens sur le Théâtre.*
Herbert Ihering : *Reinhardt, Piscator, Jessner oder Klassikertod?*
Pierre Lièvre : *Conversation sur l'art de l'acteur.*
Julius Bab : *Die Trau als Schauspielerin.*
Rutz : *Musik Wort und Körper als Gemütsausdruck.*
„ : *Sprache Gesang und Körperhaltung* (1921).
Paulhan : *Les Phénomènes affectifs et les lois de leur apparition* (Alcan, 1887).
Paulhan : *Les mensonges du caractère* (Alcan, 1905).
James, W : *Théorie de l'émotion.*
Précis de psychologie.
Ribot M. : *Problèmes de la Psychologie affective* (Alcan, 1900).
Ribot M. : *Essai sur l'Imagination créatrice* (Alcan, 1900).
Sollier : *Le mécanisme des émotions* (Alcan, 1904).
Lange : *Les émotions* (Alcan, 1895).
Darwin Ch. : *L'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux.*
Theodor Lessing : *Prinzipien der Charakterologie.*
Lorié : Essai médico-pshychologique sur l'autosugestion.
Ed. Spranger : *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Personalichkeit.*
Lessing : *Laokoon.*
E. Grosse : *Die Aufänge der Kunst.*
Gross : *Einleitung in der Aesthetik.*
„ *Das Spiel als Katharsis.*
Lange : *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des Künstlerrischen Genusses.*
Piéron H. : *L'année psychologique, 1928, 1929.*

[13] La începutul anului 1957 (deci cu puțin înaintea dispariției sale), Camil Petrescu scria despre imposibilitatea de a da „definiții în artă", susținînd nu atît aproximația definirii, cît imposibilitatea fixării ei între prea precise și restrictive noțiuni. Este pentru prima oară cînd își formulează într-un articol argumentat această convingere, dar toate notațiile sale teoretice, care se străduiau să generalizeze ori să definească, lăsau a se întrevedea poziția sa. Astfel, vom întîlni foarte des în interiorul încercărilor de definire expresia „în genere", care lasă spațiul deschis tuturor excepțiilor ori contrazicerilor . „Afirmațiile noastre au un caracter strict specific (nu pot să aibă un caracter științific) și ca atare ele sunt discutabile și suntem bucuroși cînd sunt discutate". După

cum într-o schiță de „precizări liminare" la viitoarea lucrare *Modalitatea artistică a teatrului* (deci cu mulți ani înainte de 1957), vorbea despre „anescența științelor spiritului".

[14] „Personalitatea, care reprezintă tocmai depășirea activității, își are farmecul imens tocmai în această uimitoare stăpînire de sine a conștiinței, care lasă creației o existență obiectivă. Personalitate în sensul acesta găsim nu numai la Goethe și la Balzac, la Michelangelo sau la Shakespeare, dar și la Kant, la Pasteur, și, în genere, la toți creatorii care, dealtfel, au șanse de a birui numai cînd realizează ecuația eului puternic — și în același timp a voinței la fel de puternică de a domina eul ca să nu tulbure creația. La toate geniile care au creat opere, mai simțim prezentă această luptă a istoricului din ei cu eternitatea. Și farmecul ei, al personalității, e nespus, ea constituind o creație, personalitatea însăși, o creație de ordin secund pe care o simțim cu simpatie, căci e o subliniere a omenescului, și dă un soi de stil, suav, prezent și absent în același timp, interminabil, uneori trecînd din acest farmec și asupra defectelor înseși, care capătă valoare de umbre, sporind realitatea calităților." *(Filosofia Substanței.)*

[15] C. Petrescu explică dealtfel, în altă parte că „arta nu există, e un termen categorial, există în schimb „creația artistică", iar aceasta nu poate fi decît „spontană, dacă este creație autentică (condiție liminară, bineînțeles)".

În *Filosofia Substanței* consideră arta drept „modalitate ontologică substanțială sub condiția materialului", ori, mai puțin, elucidant, drept „senzația imprevizibilului real".

[16] În materialul imediat următor, pornind de la noțiunea de expresie, se face o nouă incursiune în „doctrina artei".

[17] Cităm din *Filosofia Substanței* pentru lămurirea sensului folosit de autor: „Vrem să spunem că legile frumuseții sunt iluzii dirijate de cenestezie, pur biologice, și frumosul formează pentru noi obiectul unei discipline cu totul separate de artă pe care am numit-o *Cenestetica,* tocmai pentru ca să indicăm caracterul biologic al acestei „plăceri estetice" după cum a fost numită. Dacă nu vom avea posibilitatea să expunem într-o carte anume structura cenesteticii, putem spune că ea e oarecum mai constituită decît teoria artei, căci, deși începută ceva mai de mult decît Kant, a fost fondată de el în *Critica judecății* și apoi reluată, pe linia lui, în ceea ce s-a numit *Psihologia artei,* cu totul impropriu dealtfel, fiind vorba numai de o *psihologie a frumosului,* dacă nu cumva de o simplă fiziologie, căci nu e mai multă psihologie aci decît în disciplina medicinei, unde noțiunea de durere, obsesie, tulburări ale simțurilor sunt fiziologice mai curînd decît psihologice. E o disciplină pe care cenesteticienii germani au dus-o la o reală adîncime și bogăție de observație, chiar dacă s-au înșelat asupra sensului ei." După opinia autorului, „valorile cenestetice sunt condiționate de o bună funcție organică, pe care o satisfac, iar legea lor este legea ritmului dialectic: nevoie—satisfacție—saturație—dezgust".

[18] Întreaga paranteză este ulterioară. Nefiind datată, nu putem fixa decît cu aproximație anii cînd a fost introdusă în text la 1945—1950, după forma scrisului care, de-a lungul vieții scriitorului, s-a schimbat periodic foarte mult, înlesnindu-ne uneori asemenea datări.

[19] Ca și alte promisiuni din corpul lucrării, autorul nu a putut-o împlini nici pe aceasta. *Modalitatea artistică a teatrului* fiind un studiu asupra căruia a revenit adesea, la care a făcut mereu adăugiri, dar pe care nu l-a terminat. Nu putem totuși ști dacă printre manuscrisele pierdute nu se aflau prețioase completări la materialul prezent în acest volum. Argumente în sprijinul ipotezei noastre sînt destule. Sinistrat din cauza bombardamentului, cîțiva ani mai tîrziu, obligat să se mute în cîteva zile, încă o mutare în 1956, apoi 20 de ani care ne despart de dispariția sa, toate acestea ne fac să credem că multe din manuscrisele sale s-au pierdut, mai ales că deseori am întîlnit referiri la formulări deja date pe care însă nu le-am găsit.

[20] Dar tot el a scris: „Socotesc preocupările despre stil neesenţiale filosofiei, preocupări de filosofi diletanţi, cel mult rezervate esteticienilor, în sfîrşit, un fel de încercare poetică în filosofie. Rostul unei culturi nu este să creeze un stil, aşa cum s-a spus ades. „Noua structură" culturală este un termen anume opus stilului..." În altă parte: „Determinantele stilistice sunt semnul lipsei de libertate, stilul este semnul morţii impus vieţii".

[21] Într-un ulterior articol din *Lumea de azi* (1945) delimitează actul înregistrării intuitive, ca minimă condiţie a criticului — spectator dealtminteri — de actul valorificării, act eminamente critic. „În interstiţiul dintre ele e loc pentru judecată şi chiar pentru prejudecată" (rubrica sa se numea dealtfel *Cascada prejudecăţilor)*.

[22] „Pentru noi, din primul ceas, fotografia şi cinematograful au fost arte, adică modalităţi ontologice substanţiale sub condiţia materialului. În lucrarea pe care o vom închina Artei exclusiv, vom relua explicit aceste consideraţii. Acum putem spune doar că mijloacele de care dispune cinematograful îl fac mult mai propriu pentru obiectivitatea artistică decît teatrul. E adevărat că tocmai din pricina imensei lui pătrunderi, cinematograful este indicat pentru o evoluţie dialectică de proporţii uriaşe." *(Filosofia Substanţei)*.

[23] Enunţurile din *Modalitatea estetică a teatrului* sînt resusţinute în această proiectată amplă *Modalitate artistică a teatrului*. Se reafirmă că orice transformare, orice modificare poate fi socotită spectacol, se precizează ca legitate esenţială, în desfăşurarea teatrală, „acţiunea reciprocă între vorbire, acţiune şi public", se declară din nou ca unul din motivele permanente ale teatrului, „intenţia de transformare, de întrupare a unui eu străin", iar „spectacolul încercuit" drept una din axiomele teatrului. Modalităţile teatrului rămîn: determinarea calitativă, condiţia socială, quidditatea psihologică şi modalitatea tehnică.

Ca instrument de lucru în cuprinsul ambelor studii se ia un „concept provizoriu" după care „teatrul e un spectacol organizat, adică este o exhibiţie al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în faţa unei asistenţe numeroase, în genere, convocate".

DIRECTORATUL LA TEATRUL NAŢIONAL

[1] La 10 februarie 1939, Ion Marin Sadoveanu, la acea dată subsecretar de stat al Artelor, prezida, pe scena Teatrului Naţional, instalarea lui Camil Petrescu ca director al Naţionalului. În cuvîntul său, Camil Petrescu spunea printre altele:

„Vin aici ca prieten vechi al dvs. Activitatea de critic şi autor dramatic, cea de membru al Comitetului de lectură şi de direcţie mi-au îngăduit să vă cunosc îndeaproape şi să vă preţuiesc pe cei mai mulţi dintre dvs.

Ştiu cît de frumos sunteţi înzestraţi pentru teatru, mai toţi... dar ţin să vă spun, încă din această întîie clipă, că opera de artă este o totalitate organică căreia climatul fanteziei fără frîu şi al anarhismului individualist îi e neprielnic, distrugător.

Cele mai de seamă momente ale culturii omeneşti: catedralele gotice şi bisericile ortodoxe s-au întregit într-o cutremurătoare unitate, tocmai din truda şi elanul obştiilor sufleteşti.

Disciplina morală şi artistică sunt pentru munca intelectuală şi pentru creatori în teatru tot atît de importante şi strict necesare ca şi în oştire.

Numai dacă ne vom organiza munca şi ne vom supune cu abnegaţie unui consemn intelectual vom izbuti: doresc să obţin de la dvs. acel spirit de corp care singur ne poate duce la izbîndă.

S-a spus adesea că sunt aci prea mulţi angajaţi, prea numeroase elemente de teatru. Ei bine, dorinţa mea sinceră e să dovedesc că nimeni nu e de prisos în această instituţiune, că fiecare, folosit cu chibzuinţă, e un factor de

progres al Teatrului Naţional. Această dorinţă, alături de prescripţiile neînduplecate ale legii, mă vor călăuzi în viitoarea mea activitate, şi vă cer înţelegerea sinceră şi sprijinul harnic al dvs."

Ulterior, C. Petrescu a întocmit această *Schiţă de program* în care i se vădeşte o dată în plus meticulozitatea caracteristică. În pofida faptului că programul era de largă perspectivă, nu se omitea nici un detaliu, indispensabil, la locul destinat lui de precisa gîndire a teoreticianului.

[2] În şedinţa Comitetului de direcţie din 24 martie 1936 la care au participat: Paul Prodan (preşedinte), Gh. Plopeanu, G. Mărculescu, Ctin Stănculescu, Ştefan Bogdănescu, G. Murnu, Liviu Rebreanu şi Camil Petrescu acesta din urmă propunea: „Sunt de părere că în interesul bunului mers al Teatrului Naţional şi din punct de vedere al încasărilor, cît şi din punct de vedere al intereselor superioare de artă se impune cu necesitate angajarea unui regizor anume indicat pentru direcţia de scenă a spectacolelor de dramă propriu-zis. Numai în modul acesta, admirabilele noastre elemente de dramă vor izbuti să realizeze aceleaşi succese ca şi în spectacolele de comedie şi piese de montare fastuoasă în care regizorii noştri sunt unanim preţuiţi".

Conform condicii de procese verbale „întregul consiliu aprobă opinia dlui consilier Camil Petrescu şi însărcinează pe dl. director să intre în tratative cu un regizor de dramă din străinătate sau să încerce vreo altă măsură pentru remedierea acestei lipse".

[3] În scurtul timp pe care l-a petrecut în fruntea Naţionalului, C. Petrescu a iniţiat o sumedenie de probe prin care să poată extrage, din masa bugetivoră a actorilor neîntrebuinţaţi, valorile autentice. Era un gînd al său de demult. Cauza existenţei unui asemenea număr era însăşi instituţia care-i furniza: conservatorul. Cu ani în urmă, într-un articol despre *Grigore Mărculescu şi chiar N. Săvulescu,* explica: „Ce vreţi să facă biata comisie de admitere în conservator. Pune şi ea ceata năvălitoare, de viitori Kean-i şi Eleonore Duse, să „declame" *Latina Ginta* sau să spună neuitatul monolog: *Mă recomand Popescu.*

Care zbiară mai tare e admis la dramă („că are organ"), care imită mai bine pe Montaureanu e admis la comedie (că are umor, vezi bine).

În principiu se caută „fizicul". Dar după un criteriu foarte ciudat: să nu aibă nici o caracteristică. Să nu fie actorul nostru, orice-o năzui, nici prea înalt, nici prea scurt, nici prea gras, nici prea slab, nici prea alb, nici prea negru, cu alte cuvinte. Şi aşa se umple teatrul cu o serie de oameni care sunt buni de toate şi nu sunt buni de nimic. Comedia cere fizic caracteristic, gras de tot sau slab de tot, înalt sau mic, urît de tot sau „brillant", cum se spune. Tragedia cere proporţii, zeci de roluri moderne cer fizic suplu, fin, de Romeo al veacului al 20-lea, în orice caz rareori o piesă cere un tip incolor, anost şi „bon à tout faire."

Sigur, nu numai conservatorul este vinovat.

„Dezorientarea continuă şi la teatru mai tîrziu. *Grigore Mărculescu,* de pildă, nu avea talent, pentru că era comic în tragedie, pentru că nu avea mutră de amorez, pentru că nu avea monoclu de marchiz, pentru că etc. S-ar putea face liste de trei coate de ce nu avea Mărculescu. Numai că nimeni nu observase ce are acest actor: o inteligenţă vie, un mare talent de observator, un fizic indicat pentru valorile de relief, o mare sinceritate a jocului. Şi de cînd s-a observat asta, merge omul din succese în succese.

Cît despre bietul N. Săvulescu, ce să mai spunem: deşi pe vremuri o adevărată creaţie în *Dezertorul,* de zece ani n-a mai jucat nimic, de trei ori a fost eliminat, de nouă ori retrogradat etc., etc."

Ca asemenea situaţii să nu se mai repete pe cît era cu putinţă, C. Petrescu a înfiinţat acel Studio de regie experimentală, care, pînă la materializarea în spectacole cu adevărat novatoare, avea rostul precis de a oferi şansa afirmării oricărui talent ţinut în umbra corpului de figuraţie. O felicitare de 1 ianuarie 1940, primită de la un actor tînăr al Naţionalului, venea parcă drept

intimă consolare pentru acest om care, încă o dată, nu-și vedea împlinite gîndurile și intențiile. „Tot tineretul din Teatrul Național plînge din inimă plecarea domniei-voastre, căci pentru el ați fost singurul *director* care l-a înțeles și care a știut să-i asculte păsurile și să i le aline, atîta cît a îngăduit timpul prea scurt..."

[4] Cu întristată satisfacție își amintea într-unul din articolele ce fixau *Momente dintr-un directorat* (*Universul literar* din 4 februarie 1945) — articol ce se află și în acest volum — despre refacerea unei părți a clădirii cu prețul unor sacrificii, dar fără închiderea teatrului, partea refăcută rezistînd chiar cutremurului din 1940.

În arhiva sa personală s-au păstrat peste ani: planul arhitectului împînzit de adnotările directorului, devizele, apoi însemnări despre etapele lucrării, despre cauzele unor întîrzieri, obstacolele ce-au împiedicat fluiditatea procesului de reconstrucție etc.

[5] Ori de cîte ori are prilejul, marchează datele regiei concrete, structurale, substanțiale în opoziție cu „regia imitativă, automatizantă, estetizantă".

Cîndva, vorbind despre Paul Gusty, descoperea, ca împlinită de el, una dintre toate condițiile sine qua non ale regiei adevărate în faptul că „era mai înainte de toate, înzestrat cu un soi de intuiție a sensului structural, care-i îngăduia, ca și atunci cînd nu aducea o contribuție pozitivă, să aibă presentimentul erorilor capitale negative...".

Cîteva notații de la „Seminarul de regie experimentală" din 1945—1946 împlinesc noțiunea de „regie concretă". Aceasta este în corelație cu noțiunea concretului la Bergson și Husserl: „Unicitatea e dat absolut, prezența absolută — dat în timp. Nu interesează deci caracterele logic gîndite, sentimentele biologice, ca să zicem așa, căci aceste sentimente nu sunt decît consecința caracterelor. Caracterelor de melodramă le corespund sentimente de melodramă (invidios, intrigant, canalie, erou, suflet sublim, răzbunător, răutate demoniacă etc.). Sentimentele concrete sunt altele decît schematismele clasice (vezi gelozia la Proust și gelozia de melodramă)."

„Trăirea concretă este o trăire plenară *în timp*. Opus trăirii concrete plenare este jocul imitativ trecut printr-un filtru logic, limitativ, de pretinsă observație. Structurile concrete sunt o *ganzheit* care determină amănuntele, teatrul de observație construiește rolul din amănunte, parcurge deci o cale inversă. E ridicul să construiești cu reflexe incitate. Trăirea le creează ad-hoc, le improvizează".

„În *regia concretă* nu sunt sentimente directe fără rădăcini, ci numai rădăcini, stări emoționale depresive sau exultante cu intermediarele lor. Din această drojdie emoțională se creează, cu ajutorul conștiinței, structurile emotive (deci, este necesară o psihologie concretă).

Pornind de la ideea de structură, Camil Petrescu își dezvoltă punctul de vedere: „Trăirea nu poate fi întîmplătoare și globală, ci e dată în structuri concrete care își au legea lor interioară de desfășurare, și anume în timp (cronaxie) și în succesiunea cauzală organică, funcțională". Este deci o analogie cu trecerea de la intuiția pură (Bergson) la intuiția esențelor (Husserl). „O structură e opusul amorfului, este și o formă, o determinare formală, deci și o totalitate. Gestalt și Ganzheit. Un paragraf are o ființă structurală din punct de vedere emotiv biologic. E necesar un anumit prag emoțional pentru ca structura să se poată realiza, așa cum o frază muzicală nu poate fi luată prea sus. Structura fiind generată de o lege interioară, nu există decît în măsura în care această lege este respectată." Și detaliază: „Zadarnic scrie un autor: toată lumea rîde, la vreo replică neroadă. Rîsul nu vine oricînd, fără ca să ai un motiv propriu. (...) Actorul trebuie să aibă motiv să rîdă, să se sperie, să se îngrozească, să se înduioșeze, să se sinucidă, să ucidă. Adică să fie o determinare structurală concretă, nu logică, simplu logică."

„În general, o structură este mutilată dacă este dată fără reprezentarea ei. Cînd e vorba de gîndirea reprezentare (nu ajunge simpla pronunțare a replicii

de partener). Pentru că replica nu a existat în conştiinţă, dacă nu a fost gîndită şi deci nu există nici în jocul corpului."

Printre „notele de buzunar" pentru lecţiile de la Seminar am întîlnit şi acest tablou diferenţial :

Regia concretă, structurală, substanţială.

	Afirmă	Neagă
Concretă —	trăire efectivă reflectată în conştiinţă, adevăr, gîndire efectivă	automatul mecanicul convenţionalul, formalul, calofilul, artificialul, academicul, imitaţia, verismul,
Structurală —	structurată după o lege interioară	
Substanţială —	funcţională ierarhie, valoare, semnificaţie, ritm concret.	vulgarul, cantitativul, improvizaţie oricum, estetismul pur, stilizare, ritm automat dialectic.

Are deci trei dimensiuni.

[6] Această „lăudată dicţiune" autorul o mai numeşte „calofonie". „Este sigur că un mut nu ar putea juca teatru (ci numai pantomimă), dar de aci pînă la desfătarea calofonică este mult. Este necesar ca un actor să-şi îngrijească laringele, să-şi aşeze vocea în piept, nu în nas şi în dinţi. Dar acestea sunt necesităţi de ordin prealabil, care trebuie uitate, cum se uită caligrafia unui roman cînd este examinat. A nu se confunda *dicţiunea cu articulaţia* (necesară numai în anumite momente, dar atunci indispensabile) şi mai ales cu *frazarea* care dovedeşte şi implică *inteligenţă*." Dealtfel, la seminarul amintit, pentru care-şi făcuse aceste note, C. Petrescu s-a ocupat în chip deosebit de exerciţiile de frazare.

[7] C. P. va susţine utilizarea *punctuaţiei dramatice*, pe care o caracterizează amplu într-un material ce l-a prezentat la *Studioul de regie experimentală* în 1945—46 şi care se află în acest volum.

[8] Seară de seară, directorul urmărea desfăşurarea spectacolelor şi îşi consemna opiniile în „Condica de spectacol" şi în fiecare dimineaţă pe biroul directorului trebuia să se găsească un raport amănunţit referitor la spectacolele din ziua precedentă cuprinzînd opinii despre fiecare interpret, comparaţii cu spectacolele anterioare, despre desfăşurarea tehnică a reprezentaţiei sau reacţia publicului.

Condicile de spectacol conţin foarte importante opinii ale directorului. Din materialele existente în Arhiva Teatrului Naţional, au fost reproduse de Ioan Massoff în *Teatrul românesc* vol. VII (Ed. Minerva 1978) la capitolul referitor la directoratul lui C. P. şi de M. N. Rusu în repetate rînduri în *Luceafărul* (anul XVI nr. 17 din 28 aprilie 1973), în *Amfiteatru* (anul X, nr. 5 din mai 1974), în *Dialog* (nr. 9—10 din septembrie—octombrie 1974) ş.a. Dăm şi noi mai jos cîteva texte exemplificatoare din această categorie :

17 noiembrie: „Să divorțăm".

„Piesa a plăcut mult publicului și spectacolul e net superior celui oferit de repetiția de luni, însă inferior celui oferit de matineul de avanpremieră.

Explicația e următoarea: la avanpremieră era recentă critica severă, dar nepărtinitoare, făcută de direcție interpreților. S-a ținut socoteală de formulările făcute. La spectacol, încurajați de nu știu ce forță de rezistență parcă, au scos din cutie vechile deprinderi. Personajele mărunte au ridicat tonul și deci ritmul s-a pierdut pe lungi distanțe, căci și d-ra Deculescu și d. Valentineanu au fost siliți să-și ia rolul cu „un ton mai sus"... De aici marea diferență dintre ceea ce acești doi protagoniști au dat în matineu și ceea ce au dat seara.

Astfel, d-ra Deculescu a dovedit, pe lîngă vechile însușiri scenice știute, și ceea ce i s-a cerut insistent acum în urmă: strălucire, vivacitate, variație în ton. A dovedit că s-a făcut bine cînd i s-a încredințat rolul. Același lucru s-ar putea spune și despre modul în care d. Valentineanu s-a achitat de primul mare rol de comedie care i s-a încredințat în cariera sa. Amîndoi, mai ales d. Valentineanu, mai au însă de lucru dacă vor cu adevărat ca aceste două roluri să ajungă la nivelul de artă superioară. Îndeosebi, în scena de cabaret: mai pudică și mai sfioasă la început, d-ra Deculescu, mai autentic d. Valentineanu.

D. Balaban e un actor care merită încrederea care i se acordă, e nevoie totuși să învețe anume cum se studiază un mare rol.

Dintre ceilalți, felicităm pe d-nul Anastasiad pentru inteligența cu care a luat notă de observațiile noastre și pe d. Pătrașcu pentru interesanta figură de „maître d'hotel".

D-l Cornescu merită elogii călduroase pentru decorul actelor I și II, ca și d-na Florica Georgescu, pentru costume.

D. V. Enescu a realizat unul dintre cele mai frumoase spectacole, modul în care a izbutit să treacă în cîteva zile de la spectacolul repetiției de luni la cel de la matineul de joi arată cît de mult se poate cere de la un asemenea director de scenă și cît de mult se poate conta pe domnia-sa."
18 noiembrie 1939.

*

Notă de repitiție și anexă la repetițiile piesei „Îngerul a vestit pe Maria" — 31 martie 1939:

a) Nu se admite întunericul absolut în sală și în timpul preludiului muzical. Deoarece nu s-a înțeles o iotă din sensul schimbării fundalului prologului (presupunînd că n-a fost rea credință), schimbarea se va face sub conducerea mea direct în scenă. În acest scop, D. Traian Cornescu va aranja decorul prologului în scenă și va anunța direcția. b) d. Botta, renunțînd la zbateri așa cum i s-a cerut, vădește un real progres. Încă o sforțare în acest sens a debitului natural repede și va fi de-a dreptul acceptabil. c) Tot în acest tablou se va renunța la o parte din ceața care se ridică. La replica: „Se aude ciocîrlia și soarele a răsărit", stelele să fie aproape apuse și soarele presimțit. În tabloul mesei, mai multă plasticitate în figurație. Tablourile din act(ul) II nu le-am putut vedea ieri, deci nu e vorba despre ele aci în nici un fel. Act. III frumos decor și așezare în scenă dar este excesivă larma în timpul întoarcerii scenei. Foarte curat ca artă tabloul peșterii, cam fără sens „gazornița"-făclie. D-na Buzescu fiind bolnavă, tabloul nu s-a putut juca. Oricum e de neînțeles că deși am dat indicațiile din nota precedentă, d-sa a jucat *primele două părți* într-o atitudine hieratică monotonă. D-na Marietta Anca Sadoveanu va renunța la sprîncenele lungi și aliniate de regină egipteană. Va avea sprîncene *scurte, groase, neregulate*. Fără „efect" de alb al ochilor și fără pateticul buzelor. Admirabil strigătul din tabloul final: Tata iar a înviat. Reamintesc că *silabisirea* în tabloul prologului, în scenele Violaine-

Jacques, Violaine-Mara este catastrofală. Cer din nou să se renunţe la ea. Să se vorbească repede, cu buze nete, căci altfel iese o lungă năclăială. Doamna Getta Chernbach tot speriată, tot plîngăreaţă, tot silabisind, deci insuficientă. D. Gingulescu în plin progres... Să nu uite să ţie coatele lîngă corp, nu arcuite ca un „cavaler la dans.

„Anexă la condica de repetiţii.“ Se recomandă direcţiei de scenă o nouă confruntare a traducerii cu originalul, cel puţin în ceea ce priveşte act. III, scenele II şi III. Va vedea că nicăieri nu e nici o indicaţie că se *aleargă* în scenă, nici măcar că e vorba de o evitare din partea Violainei. Pe urmă termenul „un demon“, deci nearticulat, în sensul bisericii catolice, nu se poate traduce prin nonai, principiul răului Satana nearticulat... ci se va traduce tot nearticulat prin termenul „un diavol“ cu nuanţa de insinuare. Tăieturile altfel bine făcute în restul piesei, aci îi alterează sensul. Piesa e un „mister“ iar scena III (scena capitală a spectacolului) este *noaptea Nativităţii*, noaptea Crăciunului, noaptea minunilor creştine. O altă minune decît învierea copilei este *minunea întoarcerii regelui* tot în această noapte comentată. În sensul celor de mai sus scena III din actul III se împarte ca mişcare dramatică după cum urmează în cinci părţi : a) pînă la replica, în original „M'entends tu, Violaine ?“ un ton lumesc şi uşor emoţional, trecut repede b) De acolo pînă la replica Marei : „Violaine je suis une infortunée“ e o dezbatere morală, superior religioasă. Mara vrea să pună la încercare puterea de minuni a Violainei c) Alt pasaj pînă la replica Violainei : „Ecoute !“ e caracteristic prin durerea pămîntească a unei Mare înnebunite. Drama mamei d) Al patrulea pasaj pregătind miracolul, accent pur religios, se termină prin convertirea Marei... Noaptea creştină de rugăciune. (cuvinte indescifrabile, n. M. N. Rusu). Miracolul Ioanei d'Arc prin trompetele cortegiului regal etc. e) Miracolul învierii copilului.

*

Notă la repetiţia generală. „Îngerul a vestit pe Maria“, 3 aprilie 1939 :

„Prolog : Mai cenuşie, nu aşa de neagră noaptea. Fantasmele mai fin realizate. Stelele stinse înainte de cîntecul ciocîrliei ca şi răsăritul soarelui : Act. I. Dispoziţia mesei să amintească pe cît e posibil *Cina cea de taină*. Act. II. Impropriu, vorbitul pe trepte, în tabloul fîntînii, dar acum e prea tîrziu. Act. III. Prea subţire lumina făcliei în tabloul peşterii. Pe viitor nu se va mai admite un decor de „hîrtie bronzată“ în loc de stînci arse. Act. IV. La final nu se mai închide cadrul din faţă. *Interpreţii :* D-na Buzescu a căutat să dea prea mult la repetiţia generală şi de aceea a fost insuficientă. Va juca cu „glasul ei propriu“ şi va *trece mult mai repede* păstrînd configuraţia de acum a rolului. Rîsul primăvăratic în prolog va fi doar între fraze, în aşteptarea vie a replicii. Mai puţin efort risipit, mai mult fior în clipele rare indicate. D. G. Storin. Mai „biblic“, mai religios, *mai obsedat de chemarea de dincolo de lume.* Mai gînditor, mai „absent“, cu pauze. D-na Anca Sadoveanu. Mai sobră încă. Să păstreze jocul în actul III, dar să nu se mai tîrască în genunchi. Să vie lîngă Violaine la o jumătate de pas şi acolo să cadă. Să mai scadă *intenţia de răutate.* Privirea pe jumătate închisă, dinţii strînşi ca la încăpăţînat. Să vorbească tot aşa de repede căci rolul a cîştigat astfel. Să schimbe cu totul coafura în actul IV ; pasul să fie ascuns. Mai puţină mişcare. D. Botta e în progres. Să fie mai absent, mai transcendental în pauze, mai nelumesc adică. Să nu facă numai o dramă de amor. I-a folosit vorbitul mai repede. D. Gingulescu la fel. Nu e însă nevoie ca şi Jacques să fie nepămîntesc, ci doar pătimaş şi ţărăneşte îndrăgostit. Mîinile mai stîngace încă. D-na Chernbach a fost destul de bună. Cu cît va părea în scenă mai ştearsă (aşa cum sunt mamele ţărănci) cu atît va dovedi mai mult talent. Repet aci în scris observaţiile şi indicaţiile orale cu privire la prolog, act. I şi act. II. *Decorul prologului :* acceptabil cu condiţia să se poată mînui uşor,

nu ca acum. O schimbare esențială și urgentă. Fundalul excesiv stîncos trebuie neapărat înlocuit cu un fundal de lanuri și ogoare, așa cum cere ideea fundamentală a piesei. Decorul act. I cu mai multe obiecte gospodărești. În actul III punerea neîntîrziată la punct a amănuntelor. În act I e prea absentă și indiferentă figurația servitorilor. Interpeții individuali : foarte bine d-na Aura Buzescu afară de scena cu „pata", de asemeni d. Storin. Doamna Anca Sadoveanu dacă respectă indicațiile ce i-am dat (vorbire seacă, rapidă, tăceri cu dinții strînși, fără mimică, fără jocul excesiv, melodramatic al buzelor și ochilor, fără gesturi „superbe") poate face o mare creație. Să-și facă sprîncenele mai țărănești, buzele mai palide. D. Dan Botta [sic!] dacă nu poate să joace sobru, viguros, concentrat, cel puțin să nu mai silabisească liric și gol. Va vorbi exact în același ritm ca d-na Buzescu, n-are nici un sens să vorbească de trei ori mai silabisit. Exact aceleași observații pentru d-na Getta Chernbach inadmisibil de speriată și plîngăreață. Să fie o țărancă bună, sfioasă, cuminte și atît în ceea ce privește melodrama. D. Gingulescu silabisește tot așa de sforăitor ca și d. Botta. E penibil ca d-sa tînăr în piesă să vorbească silabisit, iar d. Storin, bătrîn de 60 de ani să aibă un debit mult mai viu. E regretabil că d. Gingulescu nu și-a dat singur seama că nu poate silabisi molîu cînd vorbește cu Anne Vercors în piesă. A fost slab de tot jucată scena în care Violaine arată pata de lepră. Dacă d. Gingulescu nu poate pronunța altfel cuvîntul „te-a avut" se va tăia. Costumul e inadmisibil pentru un plugar, gigo-urile parcă vin de la cel mai mare croitor. Gesticulația e de candidat la dans. O înfățișare mai frustă, uneori mai întors, mîini mai aruncate. Încheind, repet că aceste note privesc numai prologul și act. I și II".

[Reprodus după *România literară*, anul X, nr. 38, din 22 septembrie 1977 din materialul publicat de M. N. Rusu]

[9] Aceste *Directive artistice* au apărut publicate prima oară în revista *Alma-Mater* (anul V, nr. 2—3 din februarie-martie 1973) de către M. N. Rusu.

[10] Poate părea ciudată obstinația cu care autorul se ocupă de multiplicarea textelor, dar la Teatrul Național, rolurile „se extrăgeau" (cum se mai întîmplă încă ades), și astfel existau actori care jucau fără să fi citit toată piesa, fără posibilitatea de a gîndi și analiza textul. În aceeași suită de articole din *Universul literar*, februarie-martie 1945, în care relatează *Momente dintr-un directorat*, înfățișează această situație și altele similare, uluit de adevărul necesității micilor reforme, de simplitatea soluțiilor, dar și de incapacitatea generală de a lua decizii.

[11] Interviul pe care-l dădea la instalarea ca director al Teatrului Național (în *Comedia*, nr. 9, din 19 februarie 1939), preciza cerințele imediate ce stăteau în fața regiei teatrale. „Care sunt în definitiv problemele care se pun unui regizor ? Și după ce i se pot cunoaște meritele ? A alege interpreți adecvați rolurilor, a urmări de-aproape mersul acțiunii, crescînd odată cu ea, organizînd incidentele secundare ca ele să contribuie la acea evoluție gradată, accelerată, subliniind momentele principale ale piesei, făcînd să culmineze odată cu textul și jocul actorului și intensitatea atmosferei. Acestea sunt îndatoririle elementare ale oricăruia care vrea să treacă drept regizor, și pentru critică ele trebuie să constituie un prag. Atunci însă cînd, în modul arătat mai sus, se realizează în scenă o viață intensă, excepțională, de o amploare și de o adîncime impresionantă, o viață complexă care să cuprindă un întins registru din gama simțirii omenești, avem de-a face cu un mare regizor. A alege interpreții ? În teorie este extrem de ușor. În practică, foarte arareori aptitudinile actorului coincid cu însușirile rolului. Actorul pasionat și cald e prea mic de statură, ar fi ridicul lîngă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Sunt amuzante distribuțiile pe care cei din afară de teatru le fac, și niciodată publicul nu va bănui toată bătaia de cap a unui regizor pînă cînd se fixează la o serie de interpreți. Mai era vorba de detalii. La noi sunt cele mai adeseori neglijate (în decor, tot mai puțin în ultimul timp). Într-un interior în care ar trebui să se vorbească încet, actorul care are trei cuvinte

le strigă; actriţa care ar trebui să fie fină şi insinuantă, pentru că nu are decît patru-cinci replici, fiindcă e adică numai probistă, le spune (solemn) ca la conservator. Iată un bătrîn care, tăcînd, ar trebui să urmărească indulgent o scenă întreagă. Pentru că nu sunt decît două vorbe de spus, un bursier cu barbă falsă stă ca o momîie. Sunt adesecori detalii, imperceptibile aproape, care nu trebuie să scape regizorului. Fireşte, sunt, cîteodată, actori cărora nu le scapă nici un detaliu, dar restul actorilor nu ştiu ce înseamnă anume cravată şi un anume mod de a răsuci ţigara. Tot spiritul de observaţie care lipseşte interpreţilor trebuie înlocuit cu însuşirile regizorului (şi aci, d. Gusty are cîteodată adevărate trouvaille-uri). Detaliul caracteristic este picătura care decide între artă şi grosolana imitaţie. A şti să-l alegi dintre nenumărate detalii inutile înseamnă să confirmi valoarea întregului".

12 Astfel de hotărîri de amploare sau detaliu, luate imediat după preluarea funcţiei, au suscitat foarte vii reacţii, unele de aprobare, altele de împotrivire. Scrisorile şi memoriile primite de către directorul teatrului de la actori, regizori, oameni de teatru, în această scurtă perioadă, pot ele însele constitui materialul unei ample cercetări, pe care ne-o propunem cu alt prilej. La ele se adaugă şi nenumăratele scrisori de intervenţie. De pildă: un general, deţinător al unei marcante funcţii de stat (subsecretar de stat la Ministerul de Interne), îi adresează o avalanşă de scrisori întîi amabile, apoi din ce în ce mai aspre. Răspunsul lui Camil Petrescu are asprimea şi ironia ce-i consacraseră pana de caustic gazetar, decenii la rînd, dar şi omenia pusă în slujba dreptăţii ce-i caracterizează întreaga existenţă. Doar un citat: „Locul pe care-l ceri este solicitat cu disperare şi suferinţă împinsă la nebunie de vreo 20 de actori tineri, batjocoriţi şi nedreptăţiţi pînă acum. Oameni care de şase ani joacă în teatru, figurînd seară de seară cu 2000 de lei pe lună în aşteptarea unui ceas fericit al împlinirii visului. I-am văzut cu ochii mei, istoviţi de mizerie şi de foame. Cîţiva dintre ei vor fi glorii ale scenei româneşti de mîine. Ei au acum o încredere nemaipomenită în directorul lor. Ei cred în loialitatea şi bunătatea omenească, în răsplata meritului. Prin urmare, aş răspunde în continuare, viteazule ostaş, nu-mi cere mie să fac din motive de bunătate (!?) o nedreptate." Cu regret, întrerupem citatul, dar vrem să ne referim la credinţa autorului însuşi în „răsplata meritului". Şi Camil Petrescu credea din tot sufletul că meritul va fi răsplătit şi cei din jur îi vor înţelege reformele. Dar la ziarele din epocă s-a trimis un memoriu apocrif care cuprindea insulte la adresa directorului. Revoltaţi, o mare parte din actorii şi regizorii teatrului şi-au pus semnătura pe o scrisoare de protest adresată ziarelor explicîndu-şi atitudinea: „actuala direcţiune a creat, printr-o intervenţie de fiece clipă şi prin directive artistice stăruitoare, un repertoriu care a dat teatrului succese materiale şi un mare prestigiu artistic." Şi îşi declară devotamentul pentru cel care „s-a apropiat cu dragoste de prima scenă a ţării şi de corpul actoricesc". Semnează, printre alţii: Ion Şahighian, Gh. Ciprian, G. Calboreanu, Marietta Sadova, Ion Sava ş.a.

13 La deschiderea „Şcolii de regie experimentală", prin spectacole la Studioul Naţionalului, scria în program: „Tot ceea ce constituie substanţa culturii e datorit năzuinţei şi încercării. Tot ceea ce a cîştigat această cultură şi nu mai e obiect de studiu este iremediabil mort. Viaţa şi cultura înseamnă criză permanentă, şi o instituţie superioară nu poate ocoli acest adevăr. De obicei „încercările" sunt făcute de trupe de sacrificiu, de elemente îndrăzneţe care caută regiuni noi, din spirit de bravură şi aventură intelectuală.

Teatrul Naţional îşi ia asupra lui sarcina unui laborator experimental...

Nu trebuie să se uite însă că experienţa intelectuală nu e neapărat mascarada mecanică, ci, dimpotrivă, e verificare continuă a semnificaţiilor.

Platitudinea nu capătă valoare numai fiindcă e înfăţişată în formă nouă, întoarsă pe dos ca o mănuşă, căci asta nu înseamnă decît vulgar conformism.

De fapt, inaderenţa mea la arta superficială revoluţionară datează din ziua cînd am văzut că fiindcă a devenit „cubist" divanul de dormit a fost

botezat în studio. De atunci, de un deceniu şi mai bine, noi ştim însă că doar anexarea de noi regiuni semnificative este însăşi esenţa şi menirea studio-ului".

[15] În felul acesta au fost audiaţi 107 actori, despre calităţile cărora ne-au rămas consemnate aprecieri judicioase însoţite de hotărîri asupra păstrării sau nu în trupa teatrului. De pildă, Maria Botta era caracterizată: fizic elegant scenic, sensibilitate, spontaneitate, inteligenţă scenică — necesară teatrului. Din cei 107 actori, 53 au fost reţinuţi în trupa Teatrului Naţional pentru a întineri un colectiv artistic, care în ultimii ani trebuia să se dispenseze, din motive financiare, de generaţia foarte tînără.

Printre cei care s-au remarcat ca potenţiale personalităţi interpretative, în aceste spectacole de la Studio, s-au numărat: Maria Botta, Toma Dumitriu, Eugenia Popovici, Florin Scărlătescu etc. Alţii au fost premiaţi, li s-au mărit salariile ori li s-a asigurat angajamentul în teatru. Întîlnim pe această listă de premii pe Aglae Metaxa, Nicolae Brancomir, Chiril Economu, Tilda Radovici ş.a.

[16] Ziarul *Daily Telegraph and Morning Post* care apărea la Londra, consemna la 17 iunie: „Dl. Camil Petrescu, directorul Teatrului Naţional românesc, este la Londra. El speră să organizeze vizita unei companii teatrale britanice la Bucureşti şi speră în posibilitatea de a aduce trupa românească la Londra..."

[17] Spectacolul a fost montat de regizorul Vasile Enescu, care a fost asistat de directorul Camil Petrescu la toate cele 32 de repetiţii. Scriitorul îşi explicase dealtfel, într-un interviu dat ziarului *România* (anul II, nr. 560 din 18 decembrie 1939) opţiunea pentru reprezentarea lui Caragiale: „Sunt oameni pe care nu numai reputaţia celor vii, dar nici gloria celor morţi nu-i lasă să doarmă. S-au publicat prea multe articole despre „caducitatea" lui Caragiale pentru ca un fanatic admirator al lui — ca mine, de pildă să nu ţină să facă o anumită demonstraţie..." Premiera a avut loc în seara de 2 octombrie 1939.

Admiraţia nu i se va diminua cu timpul şi în 1952 va scrie, cu prilejul centenarului caragialian, o serie de articole de analiză pertinentă, iar în anii următori va da textul dramatic *Caragiale în vremea lui*, care n-a fost încă pus în scenă.

[18] Textul lui Shaw, în traducerea lui Dragoş Protopopescu, a fost pus în scenă de Ion Şahighian. În interviul citat mai sus, C. P. mai spunea: „Sunt convins că s-ar putea ca istoria teatrului să treacă peste lucrările mele personale. Dar va reţine, desigur, că, director fiind, eu am jucat *Casa inimilor sfărîmate*".

Deşi l-a asistat îndeaproape pe regizor, n-a fost foarte mulţumit de calitatea spectacolului de la premieră. La 24 octombrie, în schimb, notează în condica de spectacol: „Pentru întîia dată spectacolul cu această piesă a atins un nivel acceptabil. În privinţa aceasta, repetiţia la foaier dinaintea spectacolului a fost de o importanţă primordială. Unul din „nodurile gordiene" ale lucrării a fost dezlegat. Să fie o lecţie pentru toţi cei care au vocaţie adevărată, pentru cei ce pun o realizare artistică mai presus de vanitatea lor irascibilă (căci desigur ceilalţi nu sunt în stare să mai înveţe niciodată). Mai e necesar negreşit o repetiţie pentru lămurirea completă a actului II. O vom face vineri. Să nu se uite în orice caz recomandaţia permanentă: joc viu, uşor, paradoxal, cu emoţia vie, dar mascată prin surîs... mai multe clipe de veselie, de uimire, mai mult *comic în revoltă*". Urmează o listă de premiere, avînd în vedere progresele realizate.

După alte cîteva spectacole, directorul teatrului „ia notă cu mare mulţumire de jocul excelent pe care, în sfîrşit, îl prestează întreaga echipă".

[19] Din cele trei piese anunţate mai sus doar *Domnul şi doamna Dodsworth* de Sidney Howard, dramatizare după Sinclair Lewis a văzut lumina rampei în 1939, dar după ce C. P. fusese înlăturat de la direcţie. În schimb pe scena

mare a Naţionalului s-au montat *Profesorul Storîţin* de Leonid Andreev în regia lui Victor Bumbeşti, cu G. Storin, G. Ciprian, N. Bălţăţeanu, D. Grigoriu, Teodor Păunescu, Sorana Ţopa ş.a. A mai fost pusă în scenă şi comedia *Nu te iubesc* de Adriana Kiseleff în regia lui Vasile Enescu cu Lilly Carandino, Grigore Mărculescu, A. Pop-Marţian, Niki Atanasiu.

[20] C. P. ţinea ca traducerile să fie făcute de scriitori pentru a asigura versiuni impecabile din punct de vedere literar. De aceea şi propusese comitetului de lectură al Teatrului Naţional, la finele stagiunii 1938—39, ca „premiul literar“ pe respectiva perioadă să nu se acorde, iar suma de 100 000 lei să mărească bugetul pentru „traduceri şi revizuiri“. Astfel, la 16 septembrie 1939, Comitetul de lectură înaintează Direcţiei generale a Teatrelor Naţionale, operelor române şi a spectacolelor o cerere în acest sens (înregistrată cu nr. 1734), iar Ion Marin Sadoveanu, în aceeaşi zi, notează: „Se aprobă“ (cf. Arh. Statului. Departamentul Artelor, 1937—1950, dosar 39/1939, fila 65).

Printre scriitorii cărora li s-au încredinţat traduceri şi revizuiri se numără: Tudor Arghezi, G. M. Zamfirescu, Emil Gulian, Ticu Arhip. O listă din arhiva scriitorului mai cuprinde pentru prelucrări pe Gh. Ciprian, Lucia Demetrius, Dem Theodorescu, Lucreţia Petrescu, Zoe Verbiceanu şi pentru traduceri pe Filip Gesticone şi Zoe Verbiceanu.

[21] În seara de 13 martie 1939 avusese loc premiera „romanului dramatic“ *Acolo departe...* de Mircea Ştefănescu în regia lui Ion Şahighian cu Costache Antoniu şi Marietta Deculescu în rolurile principale. După spectacolul de premieră, C. P. nota: „Fără să constituie realizarea către care trebuie să rîvnească Teatrul Naţional, reprezentaţia a însemnat un mare progres faţă de repetiţia generală şi direcţia de scenă ar fi meritat cele mai călduroase felicitări pentru satisfacţia pe care a dat-o *notei directive*, înmînate după repetiţia generală cu privire la primele 7 tablouri. Din păcate, aceste intercalări n-au mai fost realizate şi pentru ultimele 3 tablouri, îndeosebi, n-a „organizat“ scenele zgomotoase din tabloul felinarului şi n-a făcut tăieturile cerute“. Urmează analiza în detaliu a interpretării fiecărui rol.

[22] Piesa *Medalionul* de Gerardo Gerardi, tradusă de Ion Iancovescu a fost pusă în scenă de Ion Sava cu Marietta Sadova, Maria Magda, G. Calboreanu, Stroe Atanasiu, Petru Nove, ş.a. După premiera din 25 septembrie 1939, directorul scria: „Se aduc mulţumiri deosebite interpreţilor, directorului de scenă şi direcţiei tehnice pentru frumoasa reuşită.“

[23] Comedia lui Sardou a avut premiera în primele zile ale lunii decembrie în regia lui Vasile Enescu.

[24] Numărul pieselor propuse spre reprezentare într-o singură stagiune poate părea exagerat. Dar dacă cercetăm lista repertorială din stagiunile precedente, vom afla, cu destulă uimire (noi, cei obişnuiţi cu un număr anual redus de premiere), că în 1900—1901 numărul pieselor româneşti, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, a fost de 28: în 1915—1916 s-au montat 18; în 1928—1929 (directori: Liviu Rebreanu şi Corneliu Moldovanu) — 15 texte originale; 1932—1933 (director: Al. Mavrodi) — 27; în 1935—1936 (director — Paul Prodan) — 18 titluri; în 1937—1938 (directori: Paul Prodan şi Ion Marin Sadoveanu) pe cele două scene au fost confruntate cu publicul 21 de texte de autori români. Este drept, multe erau şi reluări, dar trebuie să ţinem seama că la acest număr, care ne pare acum aproape de neînchipuit ca ritm de montare, se mai adăugau destule piese din literatura clasică universală şi din literatura secolului al XX-lea.

[25] Dintre piesele originale reprezentate sub directoratul său mai amintim *Moştenitorul* de Anton Bibescu, *Fericirea mea* de Claudia Millian, *Fata de la mansardă* de N. Kiriţescu (premiera a fost a doua zi după înlăturarea lui C. P.), apoi intrarea în repetiţii a *Capului de răţoi* de G. Ciprian şi a piesei lui Ion Luca *Femeia Cezarului*.

[26] *Fata lui Jorio* tragedie pastorală în trei acte în versiuni de Gabriele d'Annunzio, în traducerea lui Alexandru Marcu, a fost pusă în scenă de

regizorul italian Fernando de Cruciatti cu Aglae Metaxa şi Nicolae Brancomir în rolurile principale dublate şi de alţi actori tineri ai teatrului. Premiera: 3 mai 1939.

[27] *Maria Başkirţeva,* dramatizare de Anday Poroska şi Balint Lajos s-a prezentat în premieră la 15 mai 1939 în regia lui Ion Şahighian cu Didi Teodorescu, Emil Botta, Mimi Botta, Cella Dima şi alţii, rolurile principale fiind de asemeni dublate în următoarele reprezentaţii.

[28] La 18 mai 1939, pe scena Studioului se prezenta în premieră melodrama lui Denney, Moreau, Giraudin, Delacour şi Marquet, *Curierul de Lyon* în versiunea lui G. M. Zamfirescu şi regia lui Soare Z. Soare cu Toma Dimitriu în rolul principal. Despre munca la şcoala de regie experimentală în cadrul căreia s-au prezentat aceste spectacole şi *Moştenitorul,* directorul nota în mai 1939 următoarele rînduri, pe care le reproducem după *România literară* (anul X, nr. 38 din 22 septembrie 1977), unde au fost publicate de M. N. Rusu:

„Primele impresii pe care mi le-au dat lucrările *Şcoalei de regie experimentală* confirmă, în bună parte, aşteptările mele, dar în acelaşi timp ne arată cît de imens de mult e ceea ce trebuie să se facă de aci încolo. Remarcînd în primul rînd ceea ce trebuie subliniat ca un cîştig, fac constatarea că, în linii generale, cele trei lucrări sunt foarte bine înţelese în trăsăturile lor fundamentale. „Lucrul la masă", cu intervenţia promptă a directorului de scenă se dovedeşte foarte rodnic. Ca amănunt vom sublinia îndeosebi interesanta expresie a d-nelor Mimi Botta, Didi Teodorescu, Angela Teodorescu, Maria Dobrescu în *Baschkirteff;* Al. Marius şi fragmentar G. Neacşu, A. Motoc; d-rele E. Popovici şi Carmen Tăutu, în *Curierul de Lyon* şi aproape toată interpretarea *Moştenitorului.* Această menţiune nu înseamnă un clasament definitiv, ci numai că în modul acesta se indică linia de artă pe care trebuie să se menţină cei citaţi şi către care să tindă şi ceilalţi. Pe de altă parte trebuie să prevenim pe unii interpreţi că e absolut necesar să abandoneze un mod prea rudimentar de a da replicile, anume cu o îndîrjire vulgară din care orice *nuanţă* lipseşte. *Nu poate exista artă fără nuanţare.* Dealtfel, *accent(ul) vulgar* e un *fals indiciu de vigoare temperamentală.* Vigoarea temperamentală se arată în *intensitatea simţirii* ca *fond general,* nu în accente răcnite trivial şi rece. De asemeni am remarcat că mai sunt interpreţi care *silabisesc* sau *vorbesc din cap...* Repetăm şi aci că asemenea interpreţi n-au nici o şansă să fie utilizaţi, că se elimină singuri. Acum cînd va începe punerea în scenă, atrag serios luarea aminte a interpreţilor că trebuie *să studieze* rolul „mobilizînd pauzele" şi *nuanţînd ascultarea partenerului* aşa cum s-a explicat în directivele *Şcoalei de regie experimentală.* Ca încheiere precizez că titularii repetiţiilor nu vor fi sigur titularii premierei, căci dacă se vor ivi alţii mai buni ca ei — deşi fără repetiţii, vor fi preferaţi acestora. Director."

[29] Activitatea amplă a Naţionalului l-a obligat să renunţe la Seminarul de regie experimentală, dar, după cum se ştie, Camil Petrescu a simţit mereu nevoia să-şi concretizeze, să-şi aplice sistemul teoretic despre arta spectacolului, despre rosturile şi posibilităţile regiei concrete, substanţiale, interioare (termen prim folosit prin 1932—1933). Indicaţiile date în timpul directoratului la Teatrul Naţional sînt lămuritoare. De aici şi efortul de a înfiinţa o companie particulară ce-l întîlnim adesea dus chiar pînă în faze avansate, niciodată finalizat. Astfel, între actele autorului se află un contract între Fundaţia regală (nedatat, dar putînd fi aproximat în anii imediat următori ultimului război) pentru înfinţarea „Teatrului de Artă", pe lîngă un „Seminar de regie experimentală", teatrul avînd „de scop reprezentarea în condiţii superioare de artă a unui repertoriu de valoare compus din lucrări dramatice române şi străine". În această asociaţie, spune contractul, Camil Petrescu va aduce „munca şi priceperea sa ca organizator şi director" al celor două ramuri de activitate, dar şi „capitalul necesar realizării obiectivului asociaţiei, privindu-l în mod exclusiv cheltuielile de regie ale spectacolelor de teatru, salariile profesorilor seminarului de regie experimentală etc.".

În această încercare de înființare a unei companii de teatru în colaborare cu Maria Botta și cu un posesor de capital (trupa trebuia să aibă 12 actori), s-a ajuns pînă la stabilirea unui repertoriu (în care întîlnim autori ca Hauptmann, alături de Marcel Achard, Bernard Shaw și dramatizări după Balzac etc.), nu și pînă la spectacole. Printre cei înscriși pe lista trupei se numărau : Gh. Storin, P. Dragoman, Ion Manolescu, R. Bulfinschi, Al. Ghibericon ș.a. Din păcate, totul a rămas în proiect.

[30] Într-adevăr, din proiectele de colaborare stabilite de C. P. în timpul vizitei sale la Paris și Londra s-a împlinit doar foarte puțin. Astfel, Jacques Copeau care fusese invitat să monteze *Mizantropul* lui Molière a ținut doar cîteva conferințe, a făcut cîteva lecturi și a avut întîlniri cu actorii Teatrului Național în aprilie 1940. Comedia Franceză a venit și ea în martie 1940 dînd trei spectacole cu : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset, *Le Misanthrope* de Molière, *Andromaque* de Racine ș.a.

[31] Formulare pe care o întîlnim ades în cronicile, articolele și studiile autorului. Ea este o condiție sine qua non pentru creator, dar și pentru spectatori, întru propășirea artei. La spectatori, voința de artă „se traduce printr-o comuniune cu scena". Spectatorul s-a obișnuit prea mult ca scena să vină la el în sală ; pentru marile împliniri este nevoie ca și acesta să se îndrepte spre scenă în efortul spre comuniune.

[32] Text apărut în programul de sală la deschiderea stagiunii 1939—40 la Studioul Teatrului Național.

[33] Camil Petrescu n-a mai apucat să-și explice „metoda nouă", căci la 12 decembrie 1939 (deci după exact 10 luni), printr-o decizie ministerială, Ion Marin Sadoveanu s-a întors la conducerea Naționalului. Dealtfel, nici în puținele luni nu fusese lăsat să lucreze liniștit. Campanii de presă a dezlănțuit, de pildă, același N. Carandino pentru care transformările radicale impuse de C. P. teatrului, după o precizată formulă teoretică și o îndelungă experiență teatrală, nu erau decît ridicole încercări de-a școlariza ori sîcîi corpul artistic al Naționalului. Mulți critici și oameni de cultură au susținut munca lui C.P. și Mihail Sebastian se numără printre cei mai ardenți sprijinitori ai săi. O suită de articole, apărute în *Viața românească* din iunie în decembrie 1939, depune mărturie.

SEMINARUL DE REGIE EXPERIMENTALĂ

[1] Din februarie 1945 pînă în iunie 1946 a funcționat cu întreruperi, sub conducerea lui Camil Petrescu, un *Seminar de regie experimentală* în localul ziarului *Universul*. (De la acest seminar s-au păstrat cîteva note, cîte „nu s-au pierdut odată cu mutările silite", după spusa autorului.)

Cursul era pentru directori de scenă, regizori, asistenți și actori (era permis și auditoriu) și funcționa luni, miercuri și vineri. O oră — teorie, o oră — arta actorului, o oră — ansamblu. Deci, pentru început, teoria artei dramatice cu două forme de curs : modalitatea estetică (cuprinzînd și psihologia generală aplicată, alături de psihologia actorului și cea tehnică), apoi, ideea de teatru concret, substanțial. Notele cuprind, în majoritate, referiri la pregătirea actorilor (nici matematica, nici istoria nu lipseau din planul cursurilor), pentru că dorea o trupă ca aceea a lui Jacques Copeau, iar munca ascetică de la „Vieux Colombier" era un exemplu de urmat. Din aceleași note aflăm că s-au ținut cursuri de istoria regiei dramatice, psihologie și arta dramatică (psihologia spectatorului, psihologia și arta actorului, ale autorului dramatic, ale regizorului). Totodată reiese diferențierea structurilor regiei concrete de cele ale regiei autentice și de structurile regiei esențiale (deși adeseori le întîlnim în enumerare ca și cum s-ar defini în continuitate). La orele practice s-au făcut lecții de frazare („cum se subliniază", „cum se trece rampa"), lecții de improvizare expresivă. de ascultare (a partenerului), de participare la viața scenei, lecții de

intrare în emoţie, de gradare a jocului, de tehnică prin asociaţie, lecţii de expresie indirectă.

O mare atenţie se acorda studiului la masă ; de maximă importanţă se considera punerea practică în scenă a cît mai multe piese ca bază de lucru. Nu se studiau roluri, ci piese. Ore întregi se lucra la „improvizaţia concretă" pe teme date, apoi amplificate. Cursurile seminarului nu urmăreau „un succes exterior".

[2] Toate materialele incluse la acest capitol al *Seminarului* sînt doar notaţii ale autorului pentru cursuri. De aici, propoziţiile incomplete, gîndurile frînte etc. care se împlineau în cadrul expunerii. Am socotit totuşi că merită a fi prezentate pentru că vorbesc despre un capitol din munca experimentală a teoreticianului de teatru.

[3] În arhiva scriitorului s-a păstrat un caiet de program şi prezenţă din primele luni ale Seminarului. Lecţiile s-au ţinut în zilele de : 19, 26, 28 februarie, 2, 5, 9, 12, 16, 19, 23, 26, 30 martie, 2, 6, 9, 13, 16, 20, 27, 30 aprilie, 11, 28 mai, 4, 8, 11 iunie 1945.

[4] *Harry Baur* (1880—1943) actor francez de teatru şi film. Primul său mare succes teatral în *Neguţătorul din Veneţia*. În film consacrarea îi vine cu *Morcoveaţă* (1932) şi *Mizerabilii* (1934), urmate de *Crimă şi pedeapsă* (1935), *Golem* (1936), *Taras Bulba* (1936), *Carnet de bal* (1937), ş.a.

[5] *Emil Jannings* (1884—1950) actor german de teatru şi film, elev al lui Max Reinhardt. În film lucrează cu regizorii Ernst Lubitsch, Friedrich Murnau, Dimitri Buchowski ş.a. Dintre interpretările sale cele mai citabile, sînt rolurile din *Cabinetul figurilor de ceară, Ultimul om, Varieté, Tartuffe, Îngerul albastru* (profesorul Unrat) ş.a.

[6] *Wallace Berry* (1881—1949) actor american de teatru şi film. Interpret al rolurilor de „dur" în filme de aventuri, drame psihologice ş.a. Mari succese în : *Piciul* (1932), *Dineu la ora 8* (1933), *Grand Hotel* (1934), *Viva Villas!* (1934) pînă la *Marele Jack* (1949) aproape întreaga sa filmografie.

[7] *Mae West* (1892—1981) actriţă americană de teatru şi film. Primul mare succes în *Lady Lou* (1933) urmată de o lungă filmografie pînă în zilele noastre.

[8] Din carnetul de program al seminarului aflăm că în acea zi, de la ora 10,$^1/_2$ la 11, s-a făcut lectură din *Modalitatea estetică a teatrului*, de la 11 la 12 s-au făcut „improvizaţii concrete", iar în continuare la „lecţia teoretică", Camil Petrescu a vorbit despre *Emoţia în teatru*.

[9] În partea practică a *Seminarului* în cadrul acestei lecţii s-au lucrat scene de compoziţie din *Madame Bovary* şi „probe cu o scenă din *Iată femeia pe care o iubesc*, pentru selecţionarea interpretelor. Nu a fost selecţionat nimeni".

[10] Din foaia manuscris lipseşte o bucată întreagă.

[11] Din acelaşi caiet aflăm că au fost prezente 30 de persoane şi că s-au făcut lecturi din *Teze şi antiteze*, improvizaţii concrete şi probe cu *Madame Bovary* şi *Iată femeia...*

[12] Începînd de la lecţia următoare se fac de fiecare dată lecturi din *Codul penal*. Una dintre participantele la Seminar, regizoarea Karin Rex, ne-a relatat despre aceste lecturi : „*Codul penal* se citea alb cu o anume intensitate la un moment dat. Dealtfel, în tot ce lucram ne cerea o intensitate cu totul excepţională şi în acest sens era un mare premergător. La lecturi, ne zicea că-l preferă pe Beligan care se bîlbîie decît un actor cu dicţiune perfectă. Cerea în schimb, ca actorul să vorbească foarte susţinut. Dealtfel, modul în care vroia să ne facă să înţelegem să jucăm teatru (nu să ne înveţe să jucăm) nu s-a mai făcut pînă la el".

[13] De fapt este vorba de experienţele regizorului sovietic *Lev Kuleşov* cu actorul Ivan Mosjukin (nu ale lui Pudovkin, cum spune C. P.). Kuleşov a filmat un cadru cu o expresie dramatică a actorului şi apoi l-a montat alături de trei cadre diferite reprezentînd o farfurie de supă, o poartă de

închisoare și sicriul unui copil. Expresia neschimbată era, de fapt, la fel de grăitoare în toate cele trei cazuri.

[14] În discuțiile cu teatrologul Mihai Crișan, care, fiind student la drept, participa și la cursurile lui C. P. acesta ne spunea printre altele: „Lecturile și probele se făceau pe textele lui Camil Petrescu pentru că le cunoștea cel mai bine. El era teribil de ocupat [în perioada aceea pregătea ediția definitivă de *Teatru*. n.n.], dar cum din dorința sa de a reînvia teatrul românesc făcea acest voluntariat, folosea textele cele mai la îndemînă, mai ales că venea cu ele corectate pînă la virgulă".

[15] Prin această idee se explică detalierea pînă la gest a indicațiilor pe care le dădea C. P., ca director, interpreților și regiei în timpul repetițiilor (nu știm dacă o dădea și pe parcursul reprezentațiilor). Dăm mai jos o asemenea suită de notații din „Caietul d-lui director Camil Petrescu la repetițiile cu *Casa inimilor sfărîmate* de Shaw".

5 oct. 1939. Tonul general al piesei va fi de emoție vie, permanentă, cu accente isterice, cu ironie. Oriunde ar fi necesar un ton apăsat într-altă piesă, aci e făcut din emoție care vrea să se ascundă sub ironie, glumă, umor etc. C. P.

6 oct. Am asistat la scena dintre d-na Deculescu și d. Grigoriu din actul II.

Foarte corect jucată. E desigur un frumos merit. Dar numai atît. Nu e poezie, nu e acea întretăiere de intenții, acea nesfîrșită bogăție de nuanțe. Ar trebui atitudini mai paradoxale, adică mai vii și mai pline de emoție, contraziceri între ceea ce se spune iritat și ceea ce se gîndește și simte real C. P.

7 oct. Văzut actul I fără decor pe scenă.

Foarte mulțumitor. Dna Anca Sadoveanu să gesticuleze mai mult. Dna Elvira Godeanu, mai isterică, mai „nebună". Același lucru, d. Marius, d. Bălțățeanu, mai ușor (a fost dealtfel în ultima scenă din actul II).

Piesa în acest act are ritm. Să fie neapărat păstrat. Negreșit, lucrate mult, mult scenele de emoție specifică lui Bernard Shaw.

10 oct. Văzut actul II.

1) lumina prea ternă
2) mai mult în comedie
3) Deculescu prea încruntată
4) mai trăsniți toți
5) mai multă emoție, mai multă poezie
6) partenerii nu sunt mereu atenți
7) Ulmeni, mai sec
8) Demetru, mai copilăros.

11 oct. Act. I. foarte slab... mohorît, prea rărit. S-a corectat ținuta Doicii, s-a modificat lumina.

Actul II. aproape toată lumea foarte bine. Dna Anca Sadoveanu să păstreze jocul. Dna Deculescu foarte bună după ce a plîns fără să fie nevoie. Foarte bine d. Fintești... Finteșteanu. La reluare, ca și d. Demetru, d. Bălțățeanu, bun capul, ceva mai rapid în debit n-ar strica. Bun d. Marius.

E absolut nevoie ca d. Grigoriu să-și organizeze pauzele.

16 oct. 1939. Repetiție anodină. Spectacolul nu are ritm. Intențiile textului n-au fost realizate nici 30% ca să dau o cifră globală.

Debitul prea rărit, prea băștinaș. Ar trebui — repet mereu — mai mult nerv, mai multă viață, mai multă nebunie, în sfîrșit, mai multă emoție și poezie pe scenă.

Dna Anca Sadoveanu trebuie să evite neapărat: jocul cu sprîncenele, rîsul excesiv, înclinarea capului cînd ascultă și vorbește.

Dna Deculescu mai țanțoșe, participă mai viu la scenele totale, de pildă cînd sare Maugan de pe scaun.

Dna Elvira Godeanu, încă mai trăznită, mai isterică, mai „ireală" ceva.
Dnul Grigoriu să-şi organizeze încă mai mult şi mai bine pauzele. Să nu se încrunte, că îşi pierde autoritatea scenică. Să joace mult mai mult pe replicile partenerilor.
D. Marius a jucat la început prea neconvins... Mai nebun şi el de la o vreme.
D. Finteşteanu pierde ritmul, altfel, cînd îl găseşte e foarte bine.
D. Băltăţeanu are autoritate scenică, d. Demetru ceva mai afectat şi tot aşa de copilăros. Şi el ceva mai isteric.

Capetele

Dna Marietta Sadoveanu : i s-au dat indicaţii orale
Dna El. Godeanu, idem
Dna Deculescu, idem.
Se vor executa coafurile cerute întocmai.
D. Demetru e bine cu noua cărare. Să-şi facă faţa „mai frumoasă" (sprîncenele lungi, pudră multă). C. P.

[16] Două lucruri nu se pot simula în jocul actorilor : spontaneitatea şi inteligenţa, susţine teoreticianul, „fiindcă amîndouă sunt modalităţi transcendentale ale libertăţii... Pe scenă aceste două moduri pot fi sigur obiecte de imitaţie, dar aşa de grosolan, că nu pot păcăli decît pe cei de la periferia intelectuală. Aci „arta savantă" nu merge. Eşti sau nu inteligent, în act...", „...spontaneitatea este inerentă, necesară şi specifică reflexiei şi meditaţiei"... (1945).

[17] Se cere menţionat în încheiere că, la acest Seminar, partea teoretică era susţinută şi de invitaţi dinafară ce-şi expuneau puncte de vedere chiar divergente de ale iniţiatorului, urmînd discuţii aprinse. Printre cei amintiţi de ziarele epocii printre conferenţiarii la Seminar se numără : Alice Voinescu, Petru Comarnescu, avocatul Mircea Manolescu. ş.a. Citim astfel în *Fapta* din 14 iunie 1945 : „Conferinţele acestea săptămînale cu cari ne-a obişnuit seminarul din sala de festivităţi a ziarului *Universul* (etajul V) marchează plina desfăşurare a unui vast program de reeducare teatralistă, program depăşit etapă cu etapă prin eforturile cumplit de persistente şi de fructuoase ale d-lui Camil Petrescu" ş.a.m.d.

Dăm mai jos articolul unui gazetar care asistînd la cîteva lecţii ale seminarului le relatează în *Fapta* (anul II, nr. 216 din 3 aprilie 1945) sub titlul : *O generaţie de actori, eliberaţi de principiile teatrului fals, este pregătită de d. Camil Petrescu la Seminarul de regie experimentală.*

„În sala de festivităţi a ziarului *Universul* (etaj 5) funcţionează de cîtăva vreme, *Seminarul de regie experimentală* patronat de dl Camil Petrescu.

Decadenţa din ce în ce mai vertiginoasă a teatrului din ultimii 20 de ani a sugerat dlui Camil Petrescu crearea unui atelier de artă care să pună bazele unei adînci reforme teatrale. Seminarul acesta, care a strîns încă de la început un număr crescînd de tineri autorizaţi, se află astăzi în plină desfăşurare. Avînd la temelie înmănunchierea şi colaborarea elementelor de structură, substanţă şi concret, acest seminar îşi propune să alimenteze viitoarea existenţă a teatrului românesc cu actori, regizori şi chiar spectatori ai adevăratului teatru, care va fi departe de teatrul comercial de azi.

Domnul Camil Petrescu are în spate experienţa şi roadele pe care le-au dat şcoala de regie experimentală fondată de dsa în 1939 care a furnizat cîteva elemente strălucite primei noastre scene, Teatrul nostru Naţional.

Am asistat în repetate rînduri la şedinţele acestui Seminar, cari întrunesc un număr suficient de tineri şi am rămas impresionat de perseverenţa excepţională cu care dl. Camil Petrescu vrea să impună tinerelor elemente, încă în embrion, principiile teatrului real bazat pe regie concretă, substanţială şi structurală fără prejudecăţi de convenţionalism.

D. Camil Petrescu creează profund lucid. Dsa trebuie să măture din sufletul şi din mintea fiecărui element nou venit prejudecăţile de orice natură

care constituiesc bagajul pe care orice tînăr doritor să intre în teatru îl aduce de-acasă, din educaţia teatrului fals de azi.

Am văzut scene de multă atracţie psihologică, interpretate continuu, dar variat alternate de o explicaţie din ce în ce mai insistentă care avea darul şi mărimea de-a nărui în interpret tot falsul său bagaj de cunoştinţe teatrale anterioare, pentru a-l scoate din scenă obosit, dar satisfăcut de a-şi fi asimilat — cît de cît — elementele care-i deschid un nou orizont.

D. Camil Petrescu are nevoie de elemente necorupte de didacticismul teatral al vreunei şcoli pentru a le îndruma spre ceea ce trebuie să însemne teatrul.

Elementul feminin este în prezent mai bine reprezentat din cauza sensibilităţii mature de ordin interior, pe care interpretele au adus-o de acasă şi pe care elementele regizoare obişnuite o compromit în alte părţi, mutînd-o în exterior. D. C.P. o reduce la o esenţă interioară care poate oferi viitoarelor vedete o creaţie substanţială.

Dimpotrivă, tinerii intră în „secretele" acestui Seminar mai greu, din cauza sensibilităţii lor manifestată aproape exclusiv la exterior. Munca descătuşării acestora din urmă este grea, dar rezultatele pot fi aceleaşi.

În audiţiile succesive la care am asistat, am remarcat o evidentă îmbunătăţire care este de pe acum gata să formeze înţelegerea pentru adevăratele scopuri ale iniţiatorului acestui seminar.

Dl. Camil Petrescu caută să impună elementelor participante la aceste audiţii, ideea că interpretarea se bazează pe sesizarea esenţialului care întunecă în faţa spectatorului adevărat salata de gesturi, atitudini şi exteriorizări nefolositoare care anulează teatrul adevărat. Am văzut la cîţiva interpreţi o anumită fixitate în a judeca principiile expuse de regizor care nu este în intenţia noului Seminar de regie experimentală.

În faţa acestora, regizorul trebuie să depună o muncă întreită pentru a crea în mintea interpretului ideea că acceptarea imediată şi necontrolată a cutărui sau cutărui principiu poate fi fatală. Şedinţele Seminarului de regie experimentală se bazează, între altele, pe „o libertate intelectuală", ce face să dispară atmosfera de stînjenire din şcoli analoage, permiţînd tuturor să participe activ şi atent la lucrări. Este „o libertate intelectuală" de natură să stimuleze sensibilitatea critică şi să-i dea un rol activ de participare şi colaborare. O anumită atmosferă de cordialitate şi interes stăpîneşte continuu sala, permiţînd, ca şi-n principiul vaselor comunicante, transmiterea ideilor cari formează principiile de bază ale formării elementelor reformatoare în teatru.

Ne oprim încă la trei mari şi fundamentale inovaţii, puse în practică la Seminarul de regie experimentală al dlui C. Petrescu.

Prima: Interpretul trebuie să capete o spontaneitate, plasticitate şi autenticitate, suprimîndu-şi din minte orice rigiditate care duce la şabloanele de interpretare pe cari impresarii noştri, nu uită să le speculeze comercial, în defavoarea actorului.

Spontaneitatea, trăirea structurală şi conştiinţa ierarhiei valorilor, constituiesc însăşi esenţa acestui teatru.

Prin aceste caracteristici regia concretă a seminarului dlui C. P. se deosebeşte de regia estetizantă de acum 20 de ani.

Regia concretă, structurală şi substanţială este deopotrivă, negarea naturalismului, convenţionalismului şi a expresionismului estetizant din teatrul fals de azi.

Această regie a firescului autentic înlătură influenţele tiranice ale climatului comun.

Jocul interpretului nu trebuie să se multiplice în serie, să capete un tipar constant sau restrîns. Este o sarcină grea; pretinde trudă şi perseverenţă.

A doua: Fiecare interpret trebuie să devină el însuşi; nu se urmăreşte realizarea unei voci, a unei atitudini standard; fiecare interpret trebuie să devină o personalitate distinctă.

Orice voce poate fi scenică, orice atitudine poate deveni moment de artă.

„Personalitate, cît mai multă personalitate este esenţialul pe care trebuie să-l intuiască interpretul" cum spune deseori, d. C. P.

Se urmăreşte degajarea propriei esenţe a viitorului actor.

A treia: Oricît s-ar părea de straniu, interpretul trebuie să treacă de la dramă la comedie, de la joc la regie, de pe scenă în sală.

Pasajele de dramă şi comedie sunt alternative şi complet necesare în vederea creerii în interpret a simţului humorului care este pavăză şi antidotul cel mai sigur împotriva rigidităţii, a declamaţiei şi a alunecării în şablon.

Simţul humorului, acest esenţial al şaptelea simţ, care discerne, cu o preciziune miraculoasă, falsul de veritabil, este unul dintre cîştigurile spirituale cu care interpretul ajuns „bun pentru scenă" va părăsi Seminarul de regie experimentală al dlui C. P.

O atmosferă de intensitate, pasiune şi devotament trece de la profesor la interpret.

Ceea ce m-a surprins de la început a fost existenţa unui simţ nou, care s-a creat în scurt timp în cadrul acestui seminar, care discerne imediat falsul de adevărat, scenele insuficiente stîrnind ilaritate printre elevi.

S-a creat acel admirabil simţ critic care desfide falsurile făcîndu-le imposibile.

Se progresează vizibil, simţitor şi neforţat datorită cumplitei perseverenţe a dlui C. P.

Vom înregistra periodic progresele.

Valeriu Popovici"

ARTICOLE DE „ÎNTEMEIERE TEORETICĂ"

[1] Camil Petrescu se referă la lucrarea lui *Ferdinand Brunetière* (1849—1906) *Evoluţia genurilor în istoria literaturii* (1890).

[2] Este vorba de *Neamul Şoimăreştilor* care, deşi a ajuns pe scena Naţionalului abia în 1934, a fost scrisă, după mărturisirea lui Mihail Sorbul (*Rampa*, anul XVII, nr. 5002 din 15 septembrie 1934), „de pe vremea cînd nu plecase din bejenie, la Iaşi".

[3] Unul dintre pseudonimele lui Camil Petrescu, care a mai semnat: K. M., N. Gr., Gramaticus, Grămătic, Ghiţă Pristanda ş.a., mai ales la începutul carierei sale publicistice. Mai tîrziu, doar pentru articolele pe teme sportive, va folosi pseudonimul N. Grămătic.

[4] *Scena* — cotidian de „teatru, muzică, literatură, artă, sport" apărut la Bucureşti în anii 1917—1918, avîndu-l ca director pe A de Herz. Printre colaboratori se numărau: Liviu Rebreanu, Lucrezzia Karnabatt, Mira Dăianu ş.a.

[5] *Eve Lavallière* (1868—1929) actriţă franceză. Interpretă la teatrul *Varietés*, a triumfat în piese de Flers şi Caillavet.

[6] Deşi *Azilul de noapte* se prezentase pentru prima oară la Bucureşti în 1904 în sala Dacia (spectacol repede interzis), apoi în premieră la Iaşi în 1905, adevărata prezentare a piesei în faţa publicului este socotită montarea lui Paul Gusty avînd premiera la 31 august 1915 cu Const. Radovici (Actorul), Romald Bulfinski (Satin), Ion Morţun (Medvediev), G. Storin (Vasca), Petre Sturza (Luca) Al. Mihalescu (Baronul), Constanţa Demetriade (Vasilisa), Agepsina Macry-Eftimiu (Nataşa) ş.a.

La reluarea de după război, în octombrie 1918, Const. Nottara şi Gh. Ciprian interpretau alternativ rolul Actorului.

[7] *Karl Theodor Körner* (1791—1813) dramaturg german. A fost poetul oficial al Burgtheater-ului vienez. Opere: *Paznicul de noapte, Guvernanta, Rosamonde* ş.a.

[8] *Erich Ludendorff* (1865—1937) general german. În timpul primului război mondial a fost şef al Cartierului general al comandantului suprem al armatei germane, generalul von Hindenburg. Legat de fascişti, îl va sprijini pe Hitler şi va participa la puciul militar din 1920 şi la puciul münchenez din 1923.

[9] *Wilhelm al II-lea* — rege al Prusiei şi împărat al Germaniei din 1888 pînă cînd va fi răsturnat de revoluţia din noiembrie 1918 şi, abdicînd, va fugi în Olanda. El este cel care, patronînd politica expansionistă a cercurilor imperialiste germane, a contribuit, în capitală măsură, la declanşarea primei conflagraţii mondiale.

[10] *Flacăra* — revistă literară, artistică şi socială. Director fondator: C. Banu. A apărut la Bucureşti între 1911 şi 1916, 1920—1923. C. P. a fost descoperit de un concurs al revistei în 1912, iar, la cea de a doua serie, va fi colaborator constant.

[11] *I. G. Duca* (1879—1933) om politic naţional-liberal. Între 4 ianuarie 1914 şi 29 ianuarie 1918 a fost pentru prima oară ministru, iar în 29 noiembrie 1918 este numit ministru al Cultelor şi Instrucţiunii publice (pînă la 12 decembrie acelaşi an). Va fi apoi ministru al Agriculturii, ministru de Externe, de Interne şi prim ministru din 14 noiembrie pînă la 29 decembrie 1933 cînd va fi asasinat de membri ai „Gărzii de fier". A colaborat la *Universul, Flacăra, Viaţa românească* şi a fost director al ziarului *Viitorul.*

[12] *Karl Heinz Martin* — venit să monteze cîteva spectacole la Compania Bulandra-Maximilian-Storin în 1922.

[13] Peste 22 de ani, C. P. scrie în *R.F.R.* (anul XI, nr. 11, noiembrie 1944): „S-a petrecut din viaţă, în al 85-lea an al său, Paul Gusty „prim regizor pe viaţă" al Teatrului Naţional. Nu era un regizor în sensul actual al cuvîntului, căci atunci cînd a început el nici nu exista noţiunea de regizor ca artist al scenei. Să zicem că a fost un mare, foarte mare slujitor al teatrului, căci nici nu-i plăcea prea mult această regie dintre 1917—1937 care se credea îndreptăţită să maltrateze textul în favoarea înscenărilor fantasmagorice. A început ca adolescent copietor de roluri, a fost sufleur, supraveghetor al scenei, a fost director de scenă, a tradus un număr enorm de piese, a localizat altele, a fost subdirector al Teatrului Naţional, refuzînd cu încăpăţînare să fie şi director. Omul era cu totul superior, cunoştea cîteva limbi şi aproape tot repertoriul universal. De pe umerii laţi de tot te privea un cap pătrat, cu ochi mari, adînci şi liniştiţi, o mustaţă de primar provincial. Paul Gusty a trecut 60 de ani, în fiece zi, purtînd cu un soi de pedanterie bastonul sau umbrela, prin faţa Teatrului Naţional, oprindu-se pe înserate sub portal, dîndu-ţi totdeauna impresia că oficiază. Aproape toţi autorii dramatici români, în frunte cu Caragiale, îi datorează lui o parte din succesele lor. Multora le-a dat mai mult sprijin decît era obligat ca director de scenă, Se citează cazul cîtorva comedii de mare succes în trei acte, care i se prezentaseră încîlcite şi greoaie în cinci acte. Răbdarea lui era imensă şi indulgenţa lui, izvorîtă dintr-un soi de filosofie, adîncă şi mascată."

[14] *Alfred Capus* (1858—1922) publicist şi autor dramatic francez. Alături de Flers şi Caillavet, Maurice Donnay şi Henri Lavedan a reprezentat comedia bulevardieră ce a domnit pe scenele pariziene pînă la primul război mondial şi cîţiva ani după. În critica epocii se încetăţenise expresia „replici scînteietoare à la Capus".

A colaborat la: *Gaulois, l'Echo de Paris, l'Illustration, Figaro* ş.a.

Opere: *Brignol et sa fille* (1901), *La Veine* (1902) *La Châtelaine* (1902), *Deux Hommes* (1908) ş.a.

[15] *Taifun* de M. Lengyel şi *Scampolo* de Dario Nicodemi au fost montate pe scena Naţionalului bucureştean în stagiunea 1921—22.

[16] *Francisque Sarcey* (1827—1898) critic dramatic, conferenţiar şi publicist francez. Opere: *Le siège de Paris* (1871), *Souvenirs de jeunesse 1839—*

1857 (1884), *Souvenirs de l'âge mur* (1892). A fondat *Annales politiques et littéraires* ş.a.

[17] *Societatea autorilor dramatici români* (S.A.D.R.) a luat fiinţă la 14 martie 1923 în Bucureşti prin străduinţa lui Caton Theodorian. Primul comitet era format din : Caton Theodorian — preşedinte, I. Valjean — vicepreşedinte, Liviu Rebreanu şi Mihail Sorbul — membri, Victor Eftimiu şi A. de Herz — cenzori, Paul Gusty — casier şi V. I. Popa — secretar. Între 1927—1930 preşedinte a fost Mihail Sorbul, a urmat Ion Minulescu 1930—1933, apoi din nou Caton Theodorian pînă la dispariţia acestuia în 1939, cînd, fiind vicepreşedinte, l-a înlocuit Camil Petrescu pentru o scurtă vreme.

[18] În numărul următor al revistei *Flacăra* (anul VIII, nr. 9 din 9 aprilie, 1923) citim sub aceeaşi semnătură la finalul cronicii dramatice : „Noul director al Teatrelor, a fost numit în persoana cunoscutului autor de teatru I. Valjean. Dsa expune unui redactor al nostru, la altă rubrică, un frumos program de activitate. Aşteptăm acum realizarea lui". Expunerea se făcea în cadrul unui interviu semnat „Cronicarul Dîmboviţei" unde se promitea jucarea „dintre operele străine numai a celor de valoare artistică nediscutabilă", apoi montarea lui Shakespeare, Ibsen, a clasicilor greci şi francezi, apoi promovarea, la loc de cinste şi în condiţii optime, a dramaturgiei româneşti ş.a.m.d.

[19] *I. Al. Valjean* (Vasilescu) (1881—1960) avocat, om politic, scriitor, publicist. A colaborat la : *Capitala, Zeflemeaua, Vremea* ş.a. Opere : *Asupra codului penal adnotat de Eftimie Antonescu* (1912), *Ce ştia satul* (1912), *Generaţia de sacrificiu* (1932), *Două pledoarii* (1936), *Norocul* (1945) ş.a.

Valjean fusese numit în 1923 director general al Teatrelor.

[20] În toamna anului 1924, două actriţe erau directoare de companii teatrale : Marioara Voiculescu, ce conducea teatrul ce-i purta numele, şi Lucia Sturdza Bulandra ce îi avea în acel moment asociaţi pe Tony Bulandra, Ion Manolescu şi Gh. Storin. Bănuim că referinţa este la cea din urmă.

[21] *Ion C. Brătianu* (1864—1927) om politic, preşedinte al Partidului naţional liberal din 1909, de mai multe ori ministru şi prim ministru.

[22] *Alexandru Davila* (1862—1929) dramaturg şi om de teatru. Director al Teatrului Naţional din Bucureşti în 1905—1908 şi 1912—1914, regizor şi conducător al companiei de teatru Davila. A introdus regia modernă în arta scenică românească.

În repetate rînduri, în cuprinsul articolelor sale (deci şi în acest volum), C. P. şi-a exprimat opinia favorabilă faţă de revirimentul regiei datorat autorului lui *Vlaicu Vodă.*

[23] *Jules Romains* (1885—1972) scriitor francez. Promotor al doctrinei unanimiste, colaborator la *Nouvelle Revue Française* ş.a. Dintre piesele sale amintim *L'Armée dans la Ville* (1911), *Cromedeyre-le-Vieil* (1920), *Knock le Triomphe de la Médecine* (1923), *Le Mariage de la Trouhadec* (1925), *Le Dictateur* (1926), *Donagoo* (1930), *L'An Mil* (1947). Autor şi al unui *Essai sur l'Art dramatique ; Souvenirs de Vieux Colombier* (1926) ş.a.

[24] *Emile Mazeaud* — autor dramatic francez lansat, prin farsele sale, imediat după primul război mondial. Succesele sale s-au numit *La folle Journée* sau *Dardamelle* ş.a.

[25] *Alfred Savoir* (1883—1934) dramaturg francez. Dintre comediile sale care au avut succes pe scenele pariziene şi în restul Europei amintim : *La grande Duchesse et le Garçon d'étage, La Voix lactée, La petite Catherine, Maria* ş.a.

[26] Despre spectacolul cu *Shylock* pe scena Naţionalului, C. P. scrisese o cronică în *Argus* (anul XV, nr. 3250, 22 februarie 1924) considerînd că reprezintă consacrarea lui Soare Z. Soare ca regizor, căci acesta „a dovedit şi imaginaţie şi gust şi cunoştinţe tehnice". Cu ocazia acestei cronici, îşi exprimă şi punctul de vedere asupra reducţiilor de text operate de regizori. „Nu împărtăşim rezervele unei părţi dintre confraţii noştri cu privire la modificările aduse

de punerea în scenă a textului, pentru că nu strică nimic — fiind făcute inteligent — din unitatea acţiunii. In asemenea împrejurări nu există alt criteriu decît această unitate de acţiune. Mai ales cînd e vorba de o operă consacrată, cunoscută."

[27] *Hamlet* a fost pus în scenă de compania Bulandra la Teatrul Regina Maria în prima parte a stagiunii 1923—1924 în regia lui Soare Z. Soare şi în decorurile pictorului Roller de la Burgtheater. Interpreţii principali au fost: Tony Bulandra (Hamlet), Aura Buzescu (Ofelia), Lucia Sturdza Bulandra (Regina), Ion Anastasiad (Claudius), V. Maximilian (Polonius), Ovid Brădescu (Actorul) ş.a.

[28] *Edouard Thierry* (1813—189 ?) scriitor şi critic dramatic francez. Opere: *Les Enfants des anges* (1833), *Sous les rideaux* (1834) ş.a. Afirmaţiile, la care se referă C. P. pot fi găsite în volumul *Régistre de Lagrange* (1876).

[29] *Revista română* — „publicaţie lunară de studii, informaţii şi cercetări", ce-a apărut la Bucureşti din 1 iunie 1924 pînă în 1925. Director: N. Alimănescu.

[30] *Grigore Tăuşan* (1874—1956) scriitor, ziarist. A colaborat la: *Convorbiri literare, Mişcarea, Rampa, Secolul, Voinţa naţională* ş.a. Opere: *Criterii şi evocări* (1935), *Orientări filosofice* ş.a.

[31] *Păcatul*, drama în trei acte a Lucreţiei Petrescu era socotită de I. Al. Brătescu-Voineşti (membru, cum se vede, al Comitetului de lectură) drept „o operă pur românească, specific românească, neatinsă de nici o înrîurire străină", „una din cele mai frumoase şi mai perfect făcute din toate dramele în limba noastră" ş.a.m.d. Piesa a fost reprezentată pe scena Naţionalului bucureştean în chiar stagiunea 1924—25 în regia lui Vasile Enescu. În cronica lui C. P. din *Argus* (anul XV, nr. 3430, din 27 septembrie 1924) în schimb citim: „Piesa are un conflict puternic şi e bine construită. Situaţiile grele nu sunt evitate şi mai ales momentele patetice sunt viu reliefate. Ceea ce lipseşte e adîncirea şi conturarea personagiilor, viaţa fiecăruia, independent de strictele cerinţe ale acţiunii. Altă insuficienţă ar fi limba în care e scrisă. E prea limpede, prea curgătoare, prea fără expresie pentru timpul cînd se petrece acţiunea. Din cauza aceasta, piesa pare un fel de transpunere, căreia îi lipsesc elementele specifice."

[32] *Sorana* (1915) este singura piesă de teatru scrisă de I. Al. Brătescu-Voineşti (1868—1946).

[33] Cînd peste mai bine de doi ani, *Manechinul sentimental* de Ion Minulescu era jucat la Teatrul Naţional, cronicarul *Argusului* sublinia că „*Manechinul sentimental* biruie, fără foc bengal şi pînză vopsită, ci numai prin dialog şi prin prezenţa a şase personagii în scenă. Adică biruie prin literatură." „Publicul a savurat, act după act, vioiciunea dialogului, neprevăzutul liniei dramatice. Pentru o comedie e mult, mult de tot". (*Argus*, anul XVII, nr. 3816, 13 ianuarie 1926.)

[34] *Don Quijote* de Mihail Sorbul şi *Thebaida* de Victor Eftimiu fuseseră puse în scenă în stagiunea anterioară.

[35] Tot sub semnătura lui C. P. citim în *Cetatea literară* din iulie 1926 (anul I, nr. 9—10) o notă avînd ca titlu *Comitetul de lectură*. „Toată lumea e de acord asupra inutilităţii comitetului de lectură al Teatrului Naţional. Puţini ştiu însă ce piedică reală a fost acest comitet în ultimii ani — în calea adevăratei literaturi dramatice. Căci dacă ar fi fost numai inutil, ar fi fost de suportat, ca atîtea instituţii perfect inutile la noi. De fapt însă el era un paravan care permitea directorului să nu-şi ia răspunderea de cîte ori plănuia, ca la adăpostul unei ficţiuni legale, să facă aşa cum îi cereau interesele personale sau cum avea pur şi simplu pofta.

De la început se impunea deci o promptă primenire a acestui comitet. Introducerea unor elemente noi, înlăturarea celor mai puţin scrupuloase dintre cele mai vechi, avea să-i schimbe compoziţia şi să-l facă să corespundă cel puţin negativ menirii lui. Dnii Alfred Moşoiu, Mircea Rădulescu, Al. O. Teo-

doreanu, alături de d. I. Minulescu în noul comitet, nu înseamnă — nimeni n-o afirmă — o garanţie de competenţă absolută (căci cine poate avea pretenţia asta în teatru ?). Dar o intenţie de prietenie a scrisului, un contact şi un simţ al răspunderii faţă de viaţa nouă literară, o înţelegere pentru străduinţele cu intenţii frumoase, care au lipsit predecesorilor.

D. Mihail Dragomirescu singur are pretenţia unei competinţe infailibile şi a fost desigur unul dintre cei mai groteşti şi mai penibili pretori ai vieţii noastre teatrale. Grotesc pentru că în atîţia ani n-a putut împiedica nici unul dintre spectacolele care au dezonorat literatura dramatică originală, penibil pentru că înclinaţiile spre compromis ale directorilor n-au rămas niciodată fără uimitor ecou în sufletul integrului critic. Neputînd să-şi exercite îndîrjirea critică faţă de zona de influenţă a celor cari ştiau să-l înmoaie, intransigentul membru al comitetului opunea un veto ireductibil scriitorilor adevăraţi şi independenţi. Iată de ce nici Lucian Blaga, nici Adrian Maniu n-au putut fi jucaţi pe scena primului nostru teatru. Nu credem că *Meşterul* sau dintre piesele dlui Blaga oricare sunt capodopere dramatice. Dar socotim că un insucces chiar, cu ele, ar fi fost mai frumos decît triumful de bîlci al *Meşterului Manole* [de Victor Eftimiu, n.n.]

Iată de ce nu putem decît aplauda din toată inima gestul Facultăţii de litere care a înlocuit prin scrutin pe d. M. Dragomirescu prin profesorul serios şi competent, d. Charles Drouhet."

36 Sala Eintracht era o sală de conferinţe ce se afla în strada Dionisie Lupu nr. 64.

37 *Paul Zarifopol* (1874—1934) critic literar. A colaborat la: *Viaţa românească, Adevărul literar şi artistic, Cărvunarii, Cronica, Cuvîntul literar, Flacăra, Kalende, Revista vremii, Săptămîna muncii intelectuale şi artistice* ş.a. A condus *Revista Fundaţiilor Regale.* Opere: *Din registrul ideilor gingaşe* (1926), *Despre stil* (1928), *Artişti şi idei literare române* (1930), *Încercări de precizare literară* (1931), *Pentru arta literară* (1934). A iniţiat editarea *Operei* lui I. L. Caragiale îngrijind primele 3 volume (1930—32). Studiul despre Renan, pe care Paul Zarifopol îl numeşte „profesorul cu marafeturi de artist", va apare în volumul *Despre stil.*

38 *Ernest Renan* (1823—1890) scriitor, filozof, filolog şi istoric francez. A colaborat la *Revue des Deux Mondes, Débats.* Opere: *Vie de Jésus, Réforme intellectuelle et morale, Histoire générale des langues sémitiques, Histoire d'Israél, Drames philosophiques* ş.a.

39 Prima călătorie în străinătate o face la sfîrşitul lui iunie, începutul lui iulie 1920, cînd pleacă la Viena pentru un tratament medical (absenţa auzului — urmare a războiului — devenind tot mai apăsătoare). Cu această ocazie, are posibilitatea vizitării galeriilor de artă. De atunci, se trage marea sa pasiune pentru Peter Breugel cel bătrîn, de pildă. În casa scriitorului, în ultimii săi ani de viaţă exista şi o cromolitografie cu *Jocurile de copii* ale marelui flamand.

40 Teatrul Mic era condus de *Ion Iancovescu* (1887—1966) acel actor căruia (în pofida unor reproşuri făcute ades în legătură cu repertoriul ales la companiile conduse de Iancovescu) C. P. îi găsea mereu şi mereu noi calităţi.

„A spune că Iancovescu e un excelent, un minunat actor de comedie e de astă dată prea puţin. Trebuie să-i relevăm o pricepere ca om de teatru. Nu numai pentru gustul cu care îşi montează piesele, cît mai ales pentru iscusinţa cu care îşi alege colaboratorii" (25 octombrie 1924.)

„Toată lumea îl ştie uşuratic, neconştiincios şi vîntură-lume cînd puţini ştiu că de fapt directorul Iancovescu joacă trei sute de seri pe an, la rînd (plus matineurile), că repetă în fiecare zi, că face administraţie, că în sfîrşit de cinci ani de zile duce, întovărăşit numai de o mînă de amici, un teatru întreg în spinare." (2 decembrie 1925). În momentul în care compania lui Iancovescu se dizolva în 1926: „Cinci ani, o jumătate de deceniu de energie cheltuită, de joc seară de seară, şi ce joc? Să faci lumea să petreacă şi tu

să ai gîndul frămîntat de nesfîrşite dificultăţi materiale? Îţi trebuie un temperament cu totul excepţional ca să şi repeţi după amiază şi ca actor şi ca regizor, să joci seara, să administrezi un teatru, să tratezi cu creditorii şi să mai ai timp să şi vii la cafenea totdeauna în formă." „Ar mai trebui să subliniem şi frumoasele însuşiri de regizor ale lui Iancovescu. Pentru că nu cîntă cu reflectoare şi nu gîndeşte cu pînză vopsită sunt mulţi înclinaţi să creadă că activitatea lui era neînsemnată pe acest teren. Dar precizia cu care îşi punea la punct piesele (cînd avea timp să le studieze), gradarea efectelor, influenţa asupra partenerilor erau cu totul remarcabile. De altminteri, el singur a avut curajul să-şi permită fantezii în distribuţie, dar fantezii care conţineau un mare fond de adevăr într-atît încît actori formaţi de el din diletanţi joacă roluri în trupe aşezate, iar dintre cei profesionişti mulţi îşi vor datora cariera directorului care le plătea lefurile, vezi, cu atîta întîrziere."

41 Cîteva dintre aceste notaţii (Ia, a III-a şi a IV-a) apar în volumul *Teze şi antiteze* (p. 320—21), dar am reprodus aici după *Rampa* (invers decît de obicei, în corpul volumului) pentru că se referă la mai multe elemente din arta spectacolului.

42 *George Mihail Zamfirescu* (1898—1939) scriitor, publicist, regizor de teatru. A fost directorul trupelor teatrale de avangardă *Masca* şi *Treisprezece şi unul.* Prim director de scenă la Naţionalul ieşean şi la cel din Cernăuţi. A fost redactor la *Vremea, Calendarul, Facla, Adevărul* şi *Dimineaţa,* cronicar dramatic la *Gîndirea.* A editat revista *Icoane maramureşene* din Satu Mare. A mai colaborat la: *Săgeata, Drum nou, Cele trei Crişuri, Cultura naţională, Literatorul, Revista copiilor şi tinerimii, Universul literar, Omul liber, Abecedar, Azi, Brazde adînci, Cadran, Caravana, Evoluţia, Excelsior, Familia, Lumea, Muzică şi teatru, Opinia, Premiera ilustrată, R.F.R., Spectatorul, Viaţa literară, Vitrina literară* ş.a. Opere: *Flamura albă,* (1924), *Cuminecătura* (1925), *Gazde cu ochi umezi* (1926), *Domnişoara Nastasia* (1927), *Il teatro Romeno Contemporàneo* (Livorno, 1929), *Madona cu trandafiri* (1931), *Idolul şi Ion Anapoda* (1935), *Maidanul cu dragoste* (1935), *Sfînta mare neruşinare* (1936), *Mărturii în contemporaneitate* (1938), *Bariera* (1946).

43 Este vorba de volumul *Flamura albă* (1924 — Satu Mare) a cărui prefaţă a fost scrisă de Eugen Relgis. La nici unul dintre volumele lui Relgis, contrar opiniei lui C. P., n-am întîlnit o prefaţă scrisă de G. M. Zamfirescu, în schimb apar semnăturile lui Ştefan Zweig, Romain Rolland ş.a.

44 *Epoca* — cotidian apărut la Bucureşti din noiembrie 1885 pînă în iunie 1889, apoi din 1895 pînă în 1938 cu două mari întreruperi (1916—1924; 1927—1929). A fost condus întîi de Nicolae Filipescu, iar în ultimele decenii de apariţie de Grigore Filipescu.

45 Într-adevăr, primul text publicat a fost *Frămîntări* în 1926, pus în scenă la Teatrul Naţional, în acelaşi an. Aceasta este, probabil, piesa la care se referă autorul articolului.

46 *Anton Holban* (1904—1937) scriitor, publicist. A colaborat la: *Vremea, Azi, R.F.R., Viaţa românească, Viaţa literară* ş.a. Opere: *Romanul lui Mirel* (1929), *O moarte care nu dovedeşte nimic* (1931), *Parada dascălilor* (1932), *Ioana (1934), Oameni felurîţi, Halucinaţii* (1938).

47 Articolul este reprodus după volumul *Teze şi antiteze* (p. 322—324), ca şi următorul şi toate celelalte ce au „note din 1936".

48 Articolul este, de fapt, din 28 martie 1925, dar a apărut în nr. 13 al *Cuvîntului liber* (seria II, anul II), generînd astfel confuzia de date făcută de autor.

49 Cronici de teatru sau scurte note despre spectacole, scria Camil Petrescu de aproape un deceniu, dar activitatea de cronicar dramatic propriu-zis, susţinută cu regularitate la o unică gazetă, o începe în 15 decembrie 1923, în nr. 3196 al cotidianului *Argus* (anul XIII) şi o continuă la aceeaşi publicaţie pînă la finele anului 1947.

[50] *Paul Souday* (1869—1929) critic literar francez. În *Revue encyclopédique* în 1900 abordează critica dramatică, iar din 1912 pînă la moarte deține foiletonul literar în *Temps*. În afară de volumul ce reunește articolele sale *Les livres du Temps* (1913), a publicat: *Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide, Les romantiques à l'Académie, La société des grands esprits* ș.a.

[51] *André Rivoire* (1872—1930) scriitor și critic francez, cunoscut mai ales pentru piesele sale: *La peur de souffrir, L'Ami du ménage, Le bon roi Dagobert* ș.a.

[52] Introducerea suprimată suna astfel: „Fără îndoială că suntem în plină dezvoltare în domeniul literaturii dramatice. Scriitorii noștri, abandonînd sferele lirismului au trecut de la poezie la nuvelă, la o considerare a vieții complete, a vieții cu mai multe dimensiuni, ca să zicem așa. Teatru și roman înseamnă două concepții (uneori și realizări), integrale. Trebuie să mărturisim că, în ceea ce privește teatrul, critica noastră dramatică a dat un sprijin din cele mai prețioase scriitorilor români. Nu printr-o atitudine indulgentă, ceea ce ar fi fost o greșeală, ci prin interesul larg cu care a urmărit piesele românești, prin discuția pe care a provocat-o în jurul lor, chiar prin severitatea cu care le-a judecat. În privința aceasta trei dintre cronicari, îndeosebi d-nii E. Fagure, Iosif Nădejde și A. de Herz, prin influența d-lor la trei din cele patru gazete principale ale noastre și prin pasiunea cu care au urmărit cariera operelor dramatice românești, au contribuit, poate mai mult decît oricare alt factor, la înflorirea dramaturgiei noastre. Trebuie să mai adăugăm iarăși că în afară de un singur caz (al unui dramaturg) care se situează dealtminteri singur, în afară de literatură și de critică, cei cîțiva cronicari dramatici ai noștri au văzut just. Severitatea lor, repetăm, nu trebuie condamnată. Căci ea contribuie la îndîrjirea personalităților, la efervescența mediului teatral. Și pe drept cuvînt i s-a opus acestei atitudini — ca un compliment — indulgența profesională a criticei pariziene."

[53] Nici noi nu l-am găsit în nici una din enciclopediile cercetate.

[54] *André Brulé* (1879—1953) actor de teatru și film francez. Roluri în *Maman Colibri* de Bataille, *Arsène Lupin* de Fr. de Croisset și M. Leblanc, *Le feu du voisin* de Fr. de Croisset, *L'Enfant de l'amour* de Bataille, *L'homme à la rose* de Bataille, *Coeur de Lilas* de Tristan Bernard ș.a. A condus *Théâtre de la Madeleine* ș.a.

[55] *Jules Berry* (1889—1951) actor francez. A făcut o strălucitoare carieră în teatrul de bulevard, creînd aproape toate personajele principale din piesele lui Alfred Savoir. În film s-a specializat în roluri de aventurier monden, dar a rămas pentru creația sa în rolul diavolului din *Visiteurs du soir* (1942) în regia lui Marcel Carné.

[56] *Victor Francen* (1888— ?) actor de teatru și film belgian, a făcut carieră pe scenele pariziene. Interpret al lui Bernstein și Bataille. Roluri în: *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe* de Paul Raynal, *Fascicule noir* de L. Verneuil, *Celles qu'on prend dans ses bras* de H. de Montherlant, *Sur la terre comme au ciel* de Hochwälder ș.a. Un contemporan îl socotea actor cu „majestate jupiteriană", cum dealtfel se dovedește și în filmele interpretate în regia lui Abel Gance (*La Fin du monde* — 1931, *J'accuse* 1938), L'Herbier (*L'Aventurier* 1934, *La porte du large* — 1936, *Nuits de fer* — 1937, *Forfaiture* ș.a.), Duvivier (*La fin du jour* — 1939, *Les prisoniers du rêve* ș.a.).

[57] *Vera Sergine* (1884—1943) actriță franceză. Deși interpretă cu precădere a teatrului lui Bataille și Bernstein, rolurile sale din *Marie Tudor, L'Aiglon, Marion Delorme* au înscris-o în istoria teatrului ca pe o interpretă patetică cu „ardoare lirică" după cum consemnează contemporanii săi. De la chipul acestei actrițe, remodelînd liniile și-a fixat grafic, C. P. portretul Doamnei T.

[58] *Simone* Pauline Benda, Mme (1877— ?) actriță franceză și scriitoare. Interpretă celebră de roluri din Bernstein, Bataille, Porto-Riche, Savoir. În literatură a dat romanele: *Jours de colère, Le Bal des ardents* și piesele: „*Un roi, deux dames, un valet, En attendant l'aurore* ș.a.

[59] *Valentine Tessier* (n. 1892) actriță franceză. Interpretă în trupa lui Copeau, apoi în cea a lui Jouvet, va crea roluri feminine din teatrul lui Giraudoux. Printre rolurile din film se numără *Madame Bovary*.

[60] *Marie Thérèse Pierat* (1885—1934) actriță franceză. Interpretă caracterizată prin „distincție și emoție conținută" de criticii vremii sale. A adus în scenă personaje din teatrul bulevardier, dar și Shakespeare, Racine sau Ibsen. Printre alte roluri a interpretat și pe cel din *Marche nuptiale* la care se referă scriitorul la sfîrșitul acestui articol.

[61] Teatrul Popular a montat în stagiunea 1925—26 piesa lui Mircea Ștefănescu *Maestrul*, iar în cronica sa din *Argus* (anul XVI, nr. 3763, 5 noiembrie 1925) C. P. ne lămurește că piesa ce-l determinase a-și exprima opinia despre tînărul confrate se intitula *Frămîntări* și era superioară *Maestrului* „o operă plină de stîngăcii și nu prea de aleasă calitate intelectuală". Totuși „Mircea Ștefănescu are dialogul viabil și desenul caracterelor real."

[62] Articolul, la data apariției se încheia astfel:

„Dar întîmplările cu oameni pasionează întotdeauna. Și aici după anumite criterii. Cu prilejul altor comentarii vom încerca să urmărim mai de aproape condițiile interesului dramatic.

În orice caz, cînd d. Lucian Blaga își va distribui materialul sufletesc în forme create obiectiv, s-ar putea ca, puțin atenuat, lirismul d-sale, de o indiscutabilă frumusețe, să capete și o valoare dramatică".

[63] *Knock ou la Triomphe de la Médecine* de Jules Romains a fost pusă în scenă de Louis Jouvet în 1923, el interpretînd și rolul titular, pe care l-a dus la succes și l-a reluat ani de zile pe scenele pariziene.

[64] *Nouvelle Revue Française* „revistă lunară de literatură și critică" a apărut la Paris în 1910 apoi în 1913, pentru a fi reeditată între 1919—1940, 1953—55, 1962. Printre directorii revistei s-au numărat: Jacques Rivière, Gaston Gallimard, Jean Paulhan ș.a. În anii cînd C.P. face referiri la revistă scriau în paginile ei: François Mauriac, Jean Cocteau, Albert Thibaudet, Paul Valéry, André Gide, Panait Istrati, Julien Green, Benjamin Crémieux, Georges Duhamel, Jean Casson, Paul Claudel, Jacques de Lacretelle, André Maurois, Paul Morand, Jean Giraudoux, Valéry Larbaud, André Malraux, Max Jacob ș.a.

[65] Proaspăt întors din prizonierat, în aprilie 1918, la Iași, a văzut probabil *Nora* pe scena Naționalului în interpretarea Mariei Ventura alături de care au apărut Tony Bulandra, care era (după cum ne spune Ioan Massoff) voluntar, sublocotenent într-un detașament auto din Iași, și Ion Manolescu, la acea dată ofițer de rezervă cu serviciul la Podul Iloaiei.

[66] *Marie Bell* (n. 1900) actriță franceză de teatru și film. Societară a Comediei Franceze, fondatoarea companiei „Marie-Bell", directoare la Théâtre du Gymnase. Roluri în teatru în *Le soulier de satin* de Claudel, *Fedra* de Racine, *Orestia* lui Eschyl (Clitemnestra) ș.a. În film s-a remarcat în *Le Grand Jeu* (J. Feyder — 1934), *Le carnet de bal* (J. Duvivier — 1937) ș.a.

[67] În cronica din *Argus* (anul XVI, nr. 3727 din 23 septembrie 1925) reproșează directorului Corneliu Moldovanu că a încredințat *Faust* lui Soare Z. Soare (cînd îl avea pe goetheanul Paul Gusty în preajmă). „A încredințat astfel unui regizor care nu poate monta decît nopți, toată setea de lumină și tinerețea strălucitoare a doctorului Faust". Cronica sa urmează pe linia reproșurilor și încheie „Sub firma lui Goethe ce nu se poate face? Ca în atîtea rînduri publicul va veni păcălit și se va plictisi cu convingere și inutil".

[68] *Menelas Ghermani* (1888— ?) cronicar dramatic la *Neamul Românesc*.

[69] *Georges Lenôtre* (1857—1935) istoric și autor dramatic francez. Opere: *Paris revolutionaire, Vieilles maisons, vieux papiers, Bleus, blancs et rouge* ș.a.

[70] Cronica publicată în *Cetatea literară* referitoare la turneul Pittoëff avea o introducere pe care autorul n-a mai reprodus-o în volumul *Teze și antiteze* și pe care noi o dăm mai jos:

„Merită toate mulțumirile noastre cei care au înlesnit venirea companiei Pittoëff la București. E regretabil firește că nu s-a putut oferi acestei trupe

decît monstruoasa sală de baluri populare a Eforiei, absolut improprie oricărei manifestări delicate, și o scenă de pe care te-ai aștepta să asculți mai curînd discursuri înflăcărate pentru răsturnarea guvernului decît tînguirea simplă a Sfintei Ioana d'Arc. O șoaptă strigată ca să fie auzită pînă la capătul acestui bulevard de loji nu mai e șoaptă. O gradare deci devine aproape imposibilă.

Puterea întunericului era cunoscută publicului nostru încă din reprezentarea de la Teatrul Național. E o dramă de atmosferă, de tragic de rînd, voit așa de autor. E o ilustrare a ideii că instinctele omului nestăpînite, oarbe duc la crimă. Un alcoolic desfrînat și cîteva femei la fel vor ilustra acest gînd. Dacă ar fi să facem o comparație între realizarea lui Pittoëff și a Teatrului Național, am putea spune că primul mai mult a explicat drama și ansamblul celui de al doilea mai mult a trăit-o. Momentul de succes la Eforie a fost numai în scena dintre vizitiu și Aniuta, pe care Ludmila Pittoëff a jucat-o cu o cuceritoare simplitate și emoție. Nu se poate spune că restul ansamblului parizian nu a jucat cu reală acuitate dramatică, cu o știință a sublinierii momentelor principale remarcabilă, dar creațiile d-lor Storin, Sîrbul și Morțun la Teatrul Național erau de o mult mai mare putere de sugestie, prin contopirea desăvîrșită a rolurilor jucate."

71 *Unanimism* — doctrină literară preconizată de Jules Romains și potrivit căreia autorul dramatic și romancierul trebuie să renunțe la prezentarea indivizilor pentru a se preocupa, în operele lor, de dorințele, voința și sufletul unanim al grupurilor umane.

72 *Prizoniera* lui Edouard Bourdet a fost primul spectacol din ciclul Ventura din 1927 (s-a prezentat în seara de 7 februarie), protagonista avînd alături pe Tony Bulandra, Maria Mohor, Irina Nădejde, Ion Manolescu, Gh. Storin, Camelia Mihail.

Piesa a stîrnit un adevărat scandal la reprezentare.

73 Cronica lui C. P. apăruse în *Argus* (anul XVIII, nr. 4143 din 12 februarie 1927). „Spectacolul dădea impresia a patru divizii mobilizate ca să prindă o bandă de răufăcători. Comedia lui Bourdet e aproape o escrocherie dramatică. Titlul și publicitatea făcută piesei ar lăsa să se înțeleagă că e vorba în piesă de dragostea anormală dintre două femei. Tratarea ei pe scenă ar fi fost într-adevăr o îndrăzneală și eventuala realizare un succes de artă. O nesfîrșită delicatețe și o mare abilitate ar fi cerut, fără îndoială, prezentarea pe scenă a acestor două femei, a dramei lor sufletești" ș.a.m.d.

74 *Varieté* — film german realizat în 1925 de Ewald André Dupont pe un scenariu de Birinsky și Thea von Harbou după romanul lui Felix Hollander *Der Eid der Stephen Müller*. În rolurile principale : Emil Jannings, Lya de Putti și Warwick Ward.

75 *La Roue* — film francez regizat de Abel Gance în 1921—24 pe un scenariu propriu. Filmul avîndu-i ca interpreți principali pe Severin Mars, Ivy Close, Gabriel de Gravone, Gil Clary, a avut trei variante. Cea dintîi avea peste 10.000 de metri pentru ca abea cea comercială să reducă la 4200 m adică peste 3 ore de proiecție.

Fernand Leger, de pildă, susținea că prin acest film „Abel Gance a înălțat arta cinematografică la nivelul artelor plastice".

76 *Die Nibelungen* — film german regizat în 1924 de Fritz Lang pe un scenariu semnat de el însuși alături de Thea von Harbou. Interpreți : Paul Richter, Margarete Schoen, Hanna Ralph, Theodor Loos ș.a.

77 *Das Kabinett des Doktor Caligari* — film german regizat în 1919 de Robert Wiene pe un scenariu de Carl Mayer și Hans Janowitz. Interpreți : Weiner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover ș.a. Decorurile erau semnate de Herman Warm, Walter Röhrig și Walter Reimann. Operă exemplară pentru expresionismul cinematografic german.

78 *Monumentul indian* — film mut realizat de studiourile germane în 1920—1921 în regia lui Joe Mey avînd ca principali interpreți pe Conrad Veidt, Mia May, Lya de Putti, Bernard Goetzke.

[79] La acea dată existau cîteva variante fragmentare şi, bineînţeles, mute ale capodoperei shakespeareene. Probabil că autorul le ignoră cu bună ştiinţă cînd i se pare imposibilă ecranizarea „pentru moment". Dealtfel, prima ecranizare omologată ca atare de public şi critică a apărut abia în 1948 în regia lui Lawrence Olivier.

Prima versiune cinematografică data din 1900 cu Sarah Bernard în travesti şi se numea doar *Duelul lui Hamlet.*

[80] În „cronica sa teatrală" din nr. 3 (martie 1927 din *Viaţa românească*, anul XIV), Mihail Sevastos se referă la *Programele* de sală iniţiate de Al. Hodoş şi cuprinzînd pe lîngă distribuţie, şi un text datorat unui scriitor. La reluarea Caragiale a scris Camil Petrescu. Propoziţia pe care o citează C. P. sună astfel : „La urma urmelor, a frecventa teatrul poate să fie uneori o datorie, nu numai neapărat o distracţie".

[81] În partea a doua a stagiunii *1926—1927*, Caragiale era reluat aproape integral pe scenele bucureştene. La Teatrul Naţional, în dublă distribuţie, puteau fi văzute *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, iar la Teatrul Nostru se pusese în scenă *D-ale carnavalului.*

[82] Articolul este reprodus după vol. *Teze şi antiteze* (p. 166—170), adică după forma pe care o socotea C. P. definitivă. Dăm totuşi mai jos introducerea cu care textul a apărut în *Viaţa literară* :

„Nu există nicăieri mai mult ca în literatură iluzia adevărului. Ar fi poate mai firesc chiar să nu se facă deloc caz de adevăr în literatură. Sunt unii scriitori, cel puţin, acei care socotesc cunoaşterea adevărului cu totul specifică şi aşază alte baze scrisului ; frumosul caligrafic, pitorescul, noutatea, alb şi negrul geometric, „muzicalitatea" (vorba d-lui Barbu autorul atîtor poezii „cu rime"), „unitatea fonetică", sugestia — şi mă rog de ce nu ? — sau dacă vreţi, stilul şi acea faimoasă limbă literară. Împotriva atîtor erezii minore am luptat ani de zile şi, luptăm şi astăzi bineînţeles, cu mai puţină îndîrjire ca atunci şi cu ceva mai mult dezgust. Oamenii sunt incorigibili şi în literatură mai mult ca oriunde.

Cel puţin dacă nu ar face atît caz de adevăr. Dacă adică nu şi-ar întovărăşi gîngăvelile estetice de alte gîngăveli menite să le explice pe cele dintîi şi să le dea acel prestigiu fără care nici un fel de afacere literară nu e posibilă : nici premiu naţional, nici desfacerea pe piaţă în mii de exemplare, nici piese reprezentate, nici fotografie la gazetă. De altminteri cei mai mulţi scriitori români au suflet de misiţi grăbiţi. Ei cunosc mai bine ca oricine şi practică grăbit principiul comercial : cumpără şi vinde imediat, orice fără să stai mult pe gînduri. Cît mai mare circulaţie.

În sensul acesta fiecare revistă a noastră şi-a constituit raioane pentru orice soi de mărfuri. *Viaţa românească* are în galantar danteluţele d-nei Otilia Cazimir, alături de aparatul fotografic expresionist al d-lui Philippide, dictando spiritual al d-lui Topîrceanu, alături de cismele de vînătoare ale d-lui Sadoveanu. Demostene Botez alături de dl. Mironescu sau aşa ceva. *Gîndirea* tot mai vinde pe hîrtie lucioasă (dînd cadou şi poze de salon) poezia perimată a d-lui Blaga alături de cea perimată a d-lui Minulescu şi face în acelaşi timp apologia „tradiţionalismului", alternează fraza de şcolar, cu personagii că le cuprinzi într-o batistă a d-lui Gib Mihăescu, alături de paginile încondeiate ale d-lui Cezar Petrescu. Altă revistă a trecut de la poezia veche la cea pură (şi va reveni) cu o dezinvoltură uimitoare."

[83] *Viaţa românească* — revistă „literară şi ştiinţifică". Apare lunar, la Iaşi din martie 1906 pînă în august 1916 şi din martie 1920 pînă în decembrie 1929. Din ianuarie 1930 pînă în septembrie 1940 apare la Bucureşti. Reapare din noiembrie 1944 pînă în iunie—iulie 1946. Din iunie 1948 pînă azi apare ca revistă a Uniunii Scriitorilor din România.

Directori ai revistei au fost : Paul Bujor, dr. Ion Cantacuzino şi Constantin Stere, iar criticul literar al primelor două serii, Garabet Ibrăileanu, conducătorul

spiritual al publicației. Din 1933 revista a fost condusă de George Călinescu și Mihail Ralea. Seria a III-a are în frunte pe Mihail Ralea și D. I. Suchianu.

84 În *Viața românească,* anul XIX nr. 3 martie 1927, apare fragmentul din articolul lui Benjamin Crémieux la care se referă C. P., extras din *N.R.F.* (anul XV, nr. 162, martie 1927).

85 La *Revista revistelor* din *Viața românească,* numărul publicațiilor românești recenzate este într-adevăr derizoriu. Luînd la întîmplare cîteva numere, să zicem primele șapte, chiar din anul la care se referă autorul articolului și numărînd : o singură publicație românească este amintită și aceea neliterară, în rest sînt citate doar reviste pariziene.

86 *Integral* — revistă „de sinteză modernă, organ al mișcării moderne din țară și străinătate", apărută la București (și Paris — scrie pe coperta revistei) între martie 1925—aprilie 1928. Redactori pentru București : F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca. Redactori pentru Paris : B. Fondane, Mattis Teutsch.

87 *Banatul* „revistă ilustrată literară, artistică, socială", ce apare la Timișoara în anii 1926—1928, 1930, condusă de un comitet. La nr. 5 din anul II numele lui Aron Cotruș apare în calitate de director al publicației.

88 Filmul *Păcat* produs de „Național Film" a fost regizat de Jean Mihail după un scenariu propriu, ce ecraniza nuvela lui I. L. Caragiale. Apărut pe ecrane duminică 19 octombrie 1924 (ora 11,30) la cinematograful „Bulevard-Palace", filmul avea în distribuție pe Gheorghe Aurelian, Ghiță Popescu, Ion Niculescu-Bruno, Nella Saru, Pepe Georgescu, Margareta Iantzer, Rudolf Iantzer ș.a.

În *Universul* se scria : „Un adevărat film de artă comparabil din toate punctele de vedere cu filmele străine...", în *Cinema* era considerat „un pas însemnat spre progres" ș.a.m.d. După cum vedem C. P. se disociază de tonul admirativ al confraților.

89 Filmul cu titlul *Eroii Neamului* nu figurează în *Filmografia adnotată* ce cuprinde *Producția cinematografică din România 1897—1970,* întocmită de Ion Cantacuzino și B. I. Rîpeanu, dar, s-ar putea ca autorul să se refere la montajul documentar *Evocațiuni eroice* ce se produsese după filmările pentru *Ecaterina Teodoroiu* în 1921, subvenționate de „Societatea mormintelor eroilor din război" (cu concursul „Serviciului cinematografic al Armatei Române.) După cum, poate fi vorba, mai degrabă, de *Viteji neamului,* produs de „România-film" în regia lui Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu (cel dintîi semnînd și scenariul, iar al doilea realizînd și imaginea). În distribuție : Ghiță Popescu, N. Manolescu, C. Fotache, Titi Mihăilescu, Ion Cosma ș.a. Premiera a avut loc la 25 februarie 1927 la cinema „Marioara Voiculescu" (Cercul Militar.)

90 *Francesca Bertini* (n. 1892) actriță de film. Roluri principale în : *Assunta Spina* (1915), *Dama cu camelii* (1916), *Fedra, Tosca* (1917), *Frou-frou, Cele șapte păcate capitale, Odette* (în 3 versuni : 1916, 1928, 1934). Dispare de pe ecrane odată cu sonorul și cu trecerea modei femeilor fatale.

91 *Maria Carmi* — actriță de teatru și film italiană, formată la școala lui Reinhardt. Filme : *Pierduți în ceață* (1915), *Thérèse Raquin* (1915), *Afrodita* (1919), *Alcool* (1920), *Dragostea care ucide* (1921), *Idilă tragică* (1922) ș.a.

92 *Napoleon* — film francez, produs în 1925—27 și regizat de Abel Gance pe un scenariu propriu. Produs inițial de societatea franceză Gaumont și de cea germană UFA a fost preluat, în final, de Metro Goldwin Mayer. La turnare avusese 15 000 m, ca publicului să-i fie prezentată o variantă comercială de 3000 m. Între interpreți s-au numărat Albert Dieudonné, Harry Krimer, Antonin Artaud, Abel Gance, Gina Manès ș.a.

În 1932, Gance a realizat o versiune sonoră, iar în 1955 o versiune prescurtată pe ecran triplu.

93 *Funeraliile regelui Ferdinand I* au fost filmate, între 21 și 24 iulie 1927, de diverși operatori ale căror materiale au fost reunite. Autorii diverselor

fragmente par a fi : Tudor Posmantir, E. Vasilescu, V. Gociu, Aurel Petrescu și C. Ivanovici. După întregul documentar s-a făcut o copie pentru difuzarea în străinătate, cu titluri în diverse limbi, la cererea Ministerului de Externe.

[94] Premiera a avut loc simultan în opt cinematografe bucureștene la numai 3 zile după terminarea filmărilor.

[95] *Tudor Posmantir* se numără printre pionierii cinematografiei românești, documentare și de ficțiune. Numele său apare prima oară printre posibilii realizatori ai documentarului ce fixa pe peliculă *Vizita familiei imperiale ruse la Constanța* la 1 iunie 1914. Ca semnatar sigur al unui documentar îl întîlnim în același an la filmul *Familia regală vizitează Brăila*. Primul film cu actori pe care-l semnează intitulat *Scheci Bodescu-Hopkins* datează din 1915 și avea doar vreo 60 de m. Urmează documentarele : *Ocuparea Budapestei de către trupele române* (1919), *Marea serbare culturală de la Sighișoara* (1921), *Funeraliile lui Take Ionescu* (1922), *Sosirea mareșalului Pilsudski la Sinaia* (1922), *Dezvelirea monumentului Romulus și Remus, la Cluj* (1922), *Funeraliile eroilor* (1923), *Serbările comemorative ale centenarului lui Avram Iancu* (1924), *A treia conferință a Micii Înțelegeri* (1925) ș.a.

Filmul la care se referă C. P. se intitula *Peste mări și peste țări* și cuprindea „Călătoria A.S.R. Principele Carol în jurul pămîntului". Filmările s-au realizat în anul 1920 în Egipt, Ceylon, India, Japonia, S.U.A. și altele. Pe ecrane a apărut fragmentar în 1921 și integral în 1922.

[96] Uniunea română a Societății Universale a Teatrului s-a constituit abia la 12 ianuarie 1931, prilej cu care Gémier a declarat : „Să sperăm că arta dramatică românească, ajunsă incontestabil la un înalt grad de vitalitate, va avea posibilitatea să pătrundă și dincolo de hotarele țării". Președinte a fost ales Emil D. Fagure, iar vicepreședinți Maria Filotti și Nonna Otescu.

[97] Liviu Rebreanu, președintele S.S.R., făcea parte din delegația română (alături de Aristide Demetriade) care a participat la sărbătorirea centenarului lui Ibsen la Oslo în 20 martie 1928.

[98] Teatrul românesc n-a fost reprezentat la festivalul ce-a avut loc odată cu Congresul Societății Universale de Teatru la Paris între 18 și 23 iunie 1928, decît printr-o delegație formată din Corneliu Moldovanu, directorul Teatrului Național, și regizorii Soare Z. Soare și Vasile Enescu.

[99] *Constantinescu N.* (1904—1980) — scriitor, publicit. A colaborat la : *Comedia, Rampa.* Autor a numeroase spectacole revuistice.

[100] *Luminița* de Ticu Arhip fusese cea dintîi premieră a anului 1928 pe scena Teatrului Național și se bucurase de foarte puține reprezentații, fiind catalogată de critică drept „neteatrală".

Inelul, piesa anterioară a scriitoarei avusese premiera în decembrie 1921, tot la Național, cu Lilly Popovici — Dominic, George Vraca, Lulu Cruceanu în rolurile principale în regia lui Vasile Enescu.

[101] *Păpușile,* comedia lui Pierre Wolff, se reluase în noiembrie 1927 (mai fusese pe scena Naționalului în 1912, în regia lui Nottara).

[102] *Fernand Vandérem* (1864— ?) literat și publicist francez. A colaborat la *Revue bleue, Journal, Echo de Paris, Gil Blas, Figaro, Candide* ș.a. Opere : *La Patronne, La Cendre, les Deux Rives, La littérature, notes et maximes, Le Calice* ș.a. Critic combativ a militat, îndeosebi, pentru independența literelor față de politică, filozofie ș.a.

[103] *Greta Garbo* (n. 1905) actriță suedeză de teatru și film. Debutează în film în *Peter Vagabondul* și se face remarcată în *Legenda Göstei Berling* (1924) și *Ulița durerii* (1925). Recunoașterea internațională i-a fost adusă de producțiile americane *Torentul* și *Carnea și diavolul* (1926). Printre marile ei creații și succese se numără : *Orhideea sălbatică* (1929), *Mata Hari* (1932), *Grand Hotel* (1932), *Regina Cristina* (1933), *Anna Karenina* (1927 și 1935), *Contesa Walewska* (1937), *Ninotcha* (1939), *Femeia cu două fețe* (1941), *Anna Christie* ș.a.

În repetate rînduri, C.P. şi-a exprimat admiraţia faţă de interpretarea actriţei; mai departe în volum există chiar un articol lămuritor.

[104] *Ramon Novarro* (1899—1968) actor american de teatru şi film de origine mexicană. Se impune ca june-prim romantic în 1924 cu *Prizonierul din Zenda*, dar dovedeşte calităţi şi în filme de aventuri istorice ca *Ben Hur* (1925) şi *Scaramouche*. Rezistă ca interpret şi după apariţia sonorului şi are succese în *Vulturul roşu* (1934), *Comedia fericirii* (1940), *Noi eram străini* (1949), *Marle furt* (1949) ş.a.

[105] *John Gilbert* (1895—1936) actor american de film. Şi el se numără printre marii cuceritori romantici ai filmului mut. Joacă alături de Greta Garbo în *Parada cea mare* (1925), *Carnea diavolului* (1926), *Anna Karenina* (1927), *Delir* (1928), *Regina Cristina* (1933) ş.a.

După apariţia sonorului, numărul peliculelor se împuţinează pînă la retragerea sa din 1934 după ce interpretase *Căpitanul urăşte marea*.

[106] *Lya de Putti* (1900—1931) balerină şi actriţă americană de origine maghiară. Lansată în 1920 cu *Monumentul indian* cunoaşte primele succese cu *Pămîntul arde* (1922) în regia lui W. Murnau şi *Varieté* (1925) în regia lui E. A. Dupont. Posedă o filmografie amplă ce nu certifică însă o mare actriţă.

[107] *Conrad Veidt* (? —1943) actor german de teatru şi film, format la şcoala lui Max Reinhardt. Se face cunoscut cu filmul expresionistului Robert Wiene *Cabinetul doctorului Caligari* (1919). Urmează, în serie, cîteva filme ce-l confirmă: *Capul lui Ianus* (1920), *Cabinetul figurilor de ceară* (1924), *Studentul din Praga* (1926) ş.a. Deşi adeseori distribuit după apariţia sonorului, stilul său interpretativ nu-şi găseşte roluri pe măsură.

[108] *Lyda Boreli* (1884— ?) actriţă italiană de teatru şi film, declarată de public şi critică, în 1913, „prima donă a cinematografului italian şi mondial". Timp de cîţiva ani, pînă la retragerea sa de pe ecrane (1918) stilul „divismului" său domină epoca. Cîteva titluri: *Dragostea mea nu moare* (1913), *Femeia goală* (1914), *Floarea răului* (1915), *Rapsodia diabolică* (1915) ş.a.m.d.

[109] *Candide* hebdomadar parizian de literatură şi artă care a apărut din 1927 pînă în 1935.

[110] C. P. se referă, probabil la ultimele două premiere ale lunii decembrie 1928, pe scena Teatrului Naţional: *Papagalii* de Const. Rîuleţ şi *Vraja* de Henry Bernstein.

[111] *Venea o moară pe Siret* — film românesc, produs în 1929 de „Transfilm-Rotterdam" în regia lui Martin Berger pe un scenariu de Marcel Romanescu şi A. Schirckauer după romanul lui Mihail Sadoveanu. În rolurile principale au apărut actori străini (Nicolai Malikoff, Sybille Morel, Werner Fuetter, Peter Voss ş.a.), iar în cele episodice, actori români (Ion Brezeanu, Marcela Albani, Alexandru Giugaru, Marietta Deculescu, Coco Danielescu, G. Baldovin).

Premiera la 3 decembrie 1929 pentru public, avanpremiera pentru presă avînd loc la 29 noiembrie 1929 — la cinema Capitol.

În cronica sa apărută în 13 decembrie 1929, tot în *Omul liber*, C. P. îl considera „un bun film comercial".

[112] Mai multe filme documentare au purtat titlul de *România pitorească*. S-ar putea ca autorul să se refere la cel prezentat în premieră tot în ziua de 29 noiembrie 1929 şi realizat de Iosif Bartok.

[113] *Omul liber* — cotidian ce apare la Bucureşti din 21 noiembrie 1929 pînă la 9 iunie 1931 sub conducerea lui Ion Th. Florescu; C. Petrescu colaborează cu 3—4 materiale săptămînal pînă în 24 decembrie 1930.

[114] *Virgil N. Madgearu* (1887—1940) economist, sociolog, om politic. Prin lucrările sale *Ţărănismul, Doctrina ţărănistă, Agrarianism, capitalism, imperialism, Evoluţia economiei româneşti după războiul mondial* ş.a. a contribuit la elaborarea unei teorii economice a specificului dezvoltării ţărilor agrare şi la fundamentarea doctrinei „statului ţărănesc". A fost asasinat de fascişti.

[115] La 4 octombrie 1929 s-a inaugurat Studioul Teatrului Naţional cu piesa lui Victor Ion Popa *Muşcata din fereastră.*

[116] Camil Petrescu se referă la spectacolul cu *Căsătoria* de Gogol pus în scenă de I. Sternberg pe scena Teatrului Central în noiembrie 1925.

[117] *Ladislau Grof* (1891—1971) actor şi cîntăreţ de operetă şi revistă, maestru de balet şi regizor maghiar. A fost director al teatrelor maghiare din Oradea şi Satu Mare. O vreme a jucat la Bucureşti la Teatrul Liric în *Contele Obligado,* alături de actriţa de operetă şi revistă Elena Zamora şi de Alexandru Critico în stagiunea 1929—1930. Spectacolul constituia o încercare a companiei Mogador (condusă de Sergiu Milorian) de a reînvia opereta.

[118] *Ion Sîn Giorgiu* (1893—1950) scriitor şi publicist. A colaborat la *Cugetul românesc, Ramuri, Revista română, Dimineaţa* ş.a. A condus Teatrul Popular. Piesa sa *Omul zilei* a fost pusă în scenă la primul Studio al Teatrului Naţional în stagiunea 1929—1930.

[119] Ajuns la 3 ianuarie 1930, pentru a doua oară, director al Naţionalului bucureştean, Victor Eftimiu include în repertoriu piesa lui C. Călătorescu-Radomir *Sarmiza* pe care o va pune imediat în scenă Soare Z. Soare cu Marioara Voiculescu şi cu G. Storin luat în reprezentaţie.

[120] *Je sais tout* — revista ilustrată ce consemna mondenităţile curente din capitala Franţei. După modelul acesteia a apărut şi la noi, în perioada interbelică o revistă similară: *Je sais tout de Bucarest.*

[121] *Năluca* lui Calderon în prelucrarea lui Hugo von Hofmanstahl avusese premiera în ianuarie 1924, în regia lui Soare Z. Soare, C. P. socotindu-l pe regizor, în cronica sa din *Argus,* „priceput şi abil". Dar mai menţiona la acea dată: „Singura punere în scenă e aceea care se ridică la înălţimea operei de artă, nu aceea care coboară opera de artă la ea, sau alege dintre cele către care nu e nevoie să faci sforţări ca să urci".

Tot Soare Z. Soare a pus şi shakespeareanul *Neguţător din Veneţia,* jucat sub titlul *Shylock* la Naţional în luna următoare. Cronicarul considera că a fost consacrarea regizorului. A acceptat formula în asemenea măsură încît s-a disociat de confraţii care reproşau modificările aduse textului „pentru că nu stricau nimic — fiind făcute inteligent — din unitatea acţiunii" (*Argus,* anul XV, nr. 3250 din 22 II 1924). *Bolnavul închipuit* a fost pus în scenă de Soare Z. Soare la Teatrul Naţional la începutul stagiunii 1924—25, iar *Don Quijote,* în dramatizarea lui M. Sorbul, a văzut lumina rampei în aceeaşi stagiune regizat tot de Soare.

„Pictorul Cornescu, scria C.P. a pus în joc o imaginaţie bogată, caldă şi colorată, izbutind să dea 12 decoruri extrem de impresionante de o inspiraţie plină de personalitate. Lumina, folosită aşa cum d. Soare ştie s-o folosească, a pus admirabil în valoare fiecare decor, comunicînd totdeauna scenei o impresie de proaspăt şi original. De altminteri, grija pentru detalii, pentru acea ultimă punere la punct a caracterizat totdeauna strălucitele puneri în scenă ale tînărului regizor al Teatrului Naţional. Ne rămîne încă puţin dator cu organizarea jocului actorilor." (*Argus,* anul XV, nr. 3457, 29 oct. 1924.)

[122] *Victor Feodorov* (1897—1848) pictor şi scenograf la Teatrul Naţional, Teatrul Ventura ş.a. În regia lui Soare a făcut scenografia la: *Mioara* de Camil Petrescu, *Ioana d'Arc* de Shaw, *Turandot* de Gozzi, *Lorenzzaccio* de Musset, *Meşterul Manole* de Blaga, *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, *RUR* de Capek ş.a. În regia lui Paul Gusty: *Coppelia* de Nona Ottescu, *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, *Raţa sălbatică* de Ibsen ş.a. În regia lui Victor Bumbeşti: *Hamlet* şi *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, *Căsătoria* de Gogol, *Anno Domini* de I. M. Sadoveanu, ş.a. În regia lui V. I. Popa: *Karl şi Anna* de L. Franck, *Şoarece de biserică* de F. Laszlo. A mai colaborat cu Haig Acterian, V. Barnovski şi alţii.

[123] *Elena Barlo* (n. 1905) a fost prima creatoare de costume din teatrul nostru. A colaborat cu Soare Z. Soare la *Judita şi Holofern* de Hebbel, *Turandot* de Gozzi, *Lorenzzaccio* de Musset ş.a. Printre regizorii cu care a

mai colaborat se numără şi Paul Gusty, Victor Bumbeşti ş.a. A mai făcut costume la spectacole montate la Teatrul de Operă şi la cele ale companiei Constantin Tănase.

[124] *Kean* de C. Edschmidt după Alex. Dumas a fost montat pe scena teatrului Regina Maria în stagiunea 1924—1925 cu Tony Bulandra în rolul titular. La data premierei în cronica la spectacol (*Argus*, anul XV, nr. 3472 din 15 noiembrie 1924), C. P. scria: „În realizarea spectacolului, d. Soare a pus o fantezie funambulescă, o dezmăţare savuroasă şi o vervă îndrăcită. În afară de actul întîi care a fost penibil — tot ce e preţios şi fără viaţă în scenă pare penibil — şi de scena dintre Romeo şi Julieta, celelalte tablouri au fost cuceritoare.

[125] Acest amplu material care a apărut pe o pagină întreagă din *Excelsior* („gazetă săptămînală politică, literară, artistică", Bucureşti 5 noiembrie 1930—16 mai 1931, director Bogdan Varvara) fusese publicat anterior în *Rampa* în trei numere (anul VIII, nr. 2112 din 8 noiembrie 1924; nr. 2125 din 23 noiembrie 1924 şi nr. 2127 din 26 noiembrie 1924). Cum în *Excelsior* i-a adăugat şi o parte din *Paginile de ciornă* publicate în *Rampa* (pe care le-am dat şi noi în întregime mai sus în acest volum), formă pe care a păstrat-o la republicarea din *Teze şi antiteze* (p. 211—321) ne-am oprit şi noi la ea.

[126] *Puterea întunericului* de Tolstoi a fost pusă în scenă, la Teatrul Naţional, de regizorul Paul Gusty în martie 1922 avîndu-i ca protagonişti pe Gh. Storin, Ana Luca, Ion Sîrbul ş.a.

[127] *Fecioara rătăcită* de Henri Bataille a fost prezentată de compania Marioara Voiculescu în iarna lui 1917 la Bucureşti în timpul „păcii separate" cînd în capitala ţării rămăsese doar un mănunchi de actori ce suportau dificultăţile create de cenzură sau impuse de autorităţile militare.

[128] *Pierre Blanchard* (1898—1963) actor francez de teatru şi film. Succese mari în *Prizoniera* lui Bourdet, în teatrul lui Salacrou, M. Achard ş.a. În film: *Crimă şi pedeapsă* (1936), *Carnetul de bal* (1937), *Simfonia pastorală* (1946), *Doctorul Laennec* (1948) ş.a.

[129] *Muzică şi teatru* — revistă săptămînală apărută la Bucureşti sub direcţia lui Em. Ciomac de la 1 ianuarie 1931 pînă la 7 mai 1931 (19 numere) numărînd printre colaboratori: N. D. Cocea, Tudor Muşatescu, Al. Kiriţescu, G. M. Zamfirescu, Perpessicius, Mihail Sebastian ş.a.

[130] *Elisabeta, regina Angliei* de Ferdinand Bruckner, reprezentată cu succes pe prima scenă a ţării în regia lui Soare Z. Soare, fusese descoperită de Max Reinhardt şi reprezentată de Deutscher Theater din Berlin. Distribuţia naţionalului cuprindea alături de Maria Filotti pe A. Pop Marţian, N. Bălţăţeanu, George Calboreanu, Elvira Godeanu, Nataşa Alexandra ş.a.

[131] În ziua de 27 septembrie 1931 la Teatrul Naţional a avut loc inaugurarea ciclului de conferinţe experimentale, urmate de ilustraţii din istoria teatrului, conferinţe pregătite şi susţinute de Ion Marin Sadoveanu. Succesul acestor conferinţe (care de cîte ori s-au reluat pînă în anii '50 au cunoscut aceeaşi mare afluenţă de iubitori ai teatrului) a dus la înfiinţarea *Academiei de studii teatrale* de pe lîngă Teatrul Naţional, ce prevedea cursuri libere (de 2 ori pe săptămînă) de istoria dramei şi a teatrului universal, studierea a diverse stiluri de lectură, cursuri teoretice şi practice de interpretare şi regie, de istoria teatrului românesc etc.

Inaugurarea a avut loc la 23 ianuarie 1932 în prezenţa celor trei iniţiatori — Ion Marin Sadoveanu, Alex. Mavrodi şi Tudor Vianu şi a unui public ce-a umplut sala la refuz.

În decursul stagiunii printre conferenţiari s-au numărat: Nicolae Iorga, Victor Ion Popa, Soare Z. Soare, Alice Voinescu, Ion I. Cantacuzino, Ion Manolescu, Tony Bulandra, R. Bulfinsky ş.a.

[132] *Parlamentul românesc* — revista săptămînală apărută la Bucureşti din 2 noiembrie 1927 sub numele de *Parlamentul* şi sub direcţia lui G. Hîrşu,

apoi din 25 noiembrie 1929 sub conducerea lui N. Rusu-Ardelean care îi dă numele de *Parlamentul românesc,* în 8 februarie 1930, nume ce şi-l păstrează pînă la încetarea apariţiei în 1936.

[133] *Ţara noastră* — revistă politică editată la Cluj începînd din 1932 de Octavian Goga. La 9 aprilie 1932 devine cotidian la Bucureşti, iar la 19 februarie 1938 devine revistă săptămînală.

[134] *Gazeta* — „cotidian de seară" apărut la Bucureşti între 1934 şi 1936, sub conducerea lui Alexandru Kiriţescu. Camil Petrescu a colaborat, cu obligaţii precise şi salariu de redactor, timp de 2 ani scriind editoriale de pagina I şi cronică sportivă sub pseudonimul N. Grămătic.

[135] De fapt *Jean Henri Fabre* (nu cum apare la C. P., Jules) (1823—1915) entomolog francez. În cele 10 volume ale *Amintirilor entomologice* se ocupă de comportamentul şi obiceiurile insectelor.

[136] Este vorba de premiera *Umbrei* de Vasile Voiculescu, autor care cu 5 ani în urmă repurtase un succes de prestigiu cu *Fata Ursului. Umbra,* amînată de cîteva ori de comitetul de lectură (i se ceruseră modificări încă din 1931), a avut în distribuţia de la premieră pe Aura Buzescu şi Ion Sîrbul în rolurile principale.

[137] În ceea ce-l priveşte pe Camil Petrescu, teatrele din provincie îl jucaseră în cîteva rînduri, oricum îl întîlnim pe afiş la trei dintre ele, în anii 1930—35, cînd în Bucureşti nu era deloc reluat. Astfel, în stagiunea 1930—1931 *Suflete tari* se juca la Chişinău, *Mitică Popescu la Cluj,* cea de-a doua fiind pusă în scenă, în stagiunea următoare, şi la Cernăuţi cu Mişu Fotino în rolul titular.

[138] Caton Theodorian era, la acea dată, preşedintele S.A.D.R.

[139] Autorul dramatic este Victor Eftimiu, soţul societarei Teatrului Naţional Agepsina Macri-Eftimiu, iar cronicarul este N. Carandino, soţul talentatei actriţe din aceeaşi instituţie artistică : Lilly Carandino, iar publicistul despre care aminteşte mai jos este Petru Comarnescu.

[140] *Georges Ohnet* (1848—1918) autor dramatic şi romancier francez. Opere : *Un mariage d'argent* (1883), *Serge Panine* (1882), *Le maître de forges* (1884), *La comtesse Sarah* (1887), *Dernier amour* (1890), *Les rouges et les blancs* (1901) ş.a.

[141] *Edouard Alexandre de Max* (1869—1924) actor de teatru şi film român, a făcut carieră pe scenele pariziene : Odéon, Comedia Franceză, Renaissance ş.a. Roluri în : *Britanicus* de Racine (rolul lui Neron l-a interpretat de peste 1000 de ori în strălucita sa carieră), *Fedra* de Racine (Hippolyte), *Don Carlos* de Schiller, *Le repas du lion* de Curel, *Francesca da Rimini* de Crawford, *Rosmersholm* de Ibsen, *Le roi Candaule* de A. Gide, *Angelo* de Hugo, *Timon din Atena* de Shakespeare ş.a. Interpret al marelui repertoriu de tragedie, îndeosebi. În film a interpretat tot transpuneri ale marilor tragedii.

[142] Maria Ventura este cunoscuta tragediană.

[143] Regizorul *Sică Alexandrescu* (1893—1973) care conducea compania dramatică Scita a deschis, în vara lui 1937, în sala Comedia, cu plafon mobil şi prin înlocuirea scaunelor obişnuite, „Teatrul în aer liber Comedia" unde s-a jucat acest *Om de încredere* de Armont şi Marchand în versiunea lui Tudor Muşatescu şi Sică Alexandrescu, pusă în scenă de interpretul principal : Ion Iancovescu.

[144] „Festivitatea comemorării lui Caragiale" a avut loc în seara de 2 octombrie 1927 şi a fost totodată inaugurarea Sălii Studio a Teatrului Naţional sub directoratul lui Paul Prodan. Din Caragiale s-au reprezentat *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* şi *D-ale carnavalului* în regia lui Vasile Enescu. Interpreţi : Victor Antonescu (Leonida), Sonia Cluceru (Eftimiţa), Aurel Athanasescu (Girimea), Al. Ghibericon (Pampon), Niky Atanasiu (Iordache), Eugenia Zaharia (Didina Mazu), Nataşa Alexandra (Miţa Baston) ş.a. Compania Scita care juca pe cinci scene (Comedia, Regina Maria, Vesel, Liber şi Marconi), şi luase fiinţă din fuziunea ansamblului de la Regina Maria cu Societatea

Cooperativă de Intreprinderi Teatrale și Artistice, a pregătit și ea pe scena Teatrului Comedia o „săptămînă Caragiale" cuprinzînd *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea* în regia lui Sică Alexandrescu în distribuții de primă mînă: V. Maximilian (Dumitrache), G. Timică (Ipingescu), Ion Iancovescu (Rică Venturiano), Maria Filotti (Veta), Silvia Dumitrescu (Zița), Leny Caler (Spiridon), Aurel Athanasescu (Chiriac), apoi V. Maximilian (Leonida) și G. Timică în travesti (Eftimița). A fost un mare succes de public, în pofida controverselor asupra modului în care marele clasic poate și trebuie să fie interpretat. Sau tocmai datorită acestora.

145 Romanul dostoievskian, adaptat de Jacques Copeau și Jean Croué, a fost pus în scenă de Soare Z. Soare cu compania Bulandra-Maximilian-Storin aparținătoare de Scita. În distribuție alături de George Vraca, interpretul lui Dmitri, au mai apărut Fory Etterle (Smerdiakov), G. Storin (Zosima), Tony Bulandra (Ivan), Tantzi Cocea (Grușenka), Romald Bulfinski (Feodor Pavlovici), Clody Bertola (Caterina Ivanovna) ș.a.

146 Shakespeareana *Poveste de iarnă* în traducerea lui Dragoș Protopopescu a văzut lumina rampei la 27 septembrie 1937 în regia lui Ion Șahighian. A fost un mare succes al regizorului care s-a sprijinit pe muzica lui Humperdinck și decorurile lui Traian Cornescu realizate după ilustrații la edițiile pieselor lui Shakespeare. Interpreți principali au fost: N. Bălțățeanu, N. Brancomir, Al. Critico, Marietta Anca, Lilly Carandino, Marietta Sadova ș.a.

147 Dramatizarea *Pădurii spînzuraților*, semnată de Atanasie Mitric, a fost montată de Soare Z. Soare, în rolurile principale apărînd George Calboreanu (Apostol Bologa), Eugenia Popovici (Ilona), Ovid Brădescu (Klapka), A. Pop Marțian (Varga) ș.a.

148 Piesa lui Mihail Sorbul *Durnoaia*, avîndu-i ca protagoniști pe Marioara Zimniceanu și pe Al. Mitru, a avut o scurtă carieră, căci la intervenția Protoeriei I din București pe lîngă Ministerul Cultelor și Artelor a fost interzisă ca imorală.

149 Comedia lui Gérard Savory *George și Margareth* a fost pusă în scenă de Soare Z. Soare la Studioul Teatrului Național, avînd în distribuție alături de Marietta Deculescu pe Al. Critico, Natașa Alexandra, Niki Atanasiu, ș.a.

150 În 23 decembrie 1937, deschizîndu-se sala Teatrului Liber în subsolul sălii Comedia (reclădită după schițele lui Marcel Iancu), s-a prezentat premiera cu *Coloniale* de André Birabeau în regia lui Aurel Ion Maican.

151 Teatrul Ligii Culturale, în fruntea căruia se afla Nicolae Iorga, fiind în fapt condus de Ion Manolescu, ce-l avea ca regizor pe Ion Șahighian, înscrisese în repertoriu pentru stagiunea 1937—1938 *Hoții* de Schiller, *Hamlet* de Shakespeare, *Tinichigiul politician* de danezul Louis Holberg și comedia *Rudele* de Nicolae Iorga.

152 În seara zilei de 22 decembrie 1937 a izbucnit un incendiu la Teatrul Vox (fost Eforie) în timpul spectacolului cu revista *Poftă bună la Tănase*.

În cartea sa *Teatrul românesc* (vol. 7, p. 309), Ioan Massoff ne dă detalii: „Într-un timp scurt, focul a mistuit sala teatrului, decorurile, costumele, instalațiile. Întîmplarea a impresionat masa largă a spectatorilor din toată țara. Deși popularitatea lui Tănase era cunoscută, nenorocirea a dovedit că ea depășea limitele bănuite; din toată țara, oameni din toate straturile sociale i-au sărit în ajutor. Sala Vox nu a fost reclădită. Și cum focul a mistuit Teatrul Vesel aflat la etajul clădirii incendiate, din cele 12 teatre anunțate la începutul stagiunii trebuie scăzute două. Tănase și-a găsit un adăpost provizoriu în mica sală Rio de pe Calea Victoriei (devenită prin extindere Savoy)".

153 Teatrul Alhambra-Excelsior era condus, la acea dată, de Nicușor Constantinescu și Nicolae Vlădoianu, ce prezentau îndeobște reviste ca: *Expoziția Alhambra*, *Alhambra Palace*.

154 La Teatrul Modern, Ionel Țăranu și-a format o mică trupă cu care a jucat, în deschidere, două piese polițiste: *Noaptea de 13* de Michel Dulud și *Crima din Expresul verde* de Edgar Wallace, pentru ca în continuare să

se prezinte *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, în propria sa regie.

[155] *Pericle* (490—429 î.e.n.) om politic atenian; *Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus* primul împărat roman (27—14 î.e.n.); *Lorenzo de Medici* (Laurenţiu Magnificul — 1449—1492) conducător al Florenţei din 1469 făcînd din cetate adevăratul centru al Renaşterii italiene; *Iuliu al II-lea* (Giuliano della Rovere) a fost papă din 1503 pînă în 1513 şi a sprijinit pe Rafael, Michelangelo, Bramante ş.a.; *Leon al X-lea* (Giovanni de Medici), papă între 1513—1521, *Ludovic al XIV-lea* (1643—1715) rege al Franţei.

[156] *Victoria* (1819—1901) regină a Marii Britanii şi a Irlandei (1837—1901) şi împărăteasă a Indiei (1876—1901).

[157] *Grigore Haralamb Grandea* (1843—1897) scriitor. A colaborat la: *Dîmboviţa, Foaie pentru minte, inimă şi literatură, Concordia, Buciumul, Familia* ş.a. A editat: *Albina Pindului, Liceul român, Steaua Daciei, Tribuna, Bucegii* ş.a. În afară de poezie, proză, traduceri, au rămas de la Grandea cîteva încercări de dramă istorică: *Fanarioţii, Fiii lui Alexandru cel Bun* ş.a.

[158] *Theodor Şerbănescu* (1839—1901) poet. A colaborat la: *Ateneul român, Convorbiri literare* (membru al societăţii Junimea din 1868), *Literatura şi arta română* ş.a. N-a scris piese de teatru, dar cîteva dintre romanţele sale preluate de Gr. Ventura şi G. Cavadia au cunoscut o largă popularitate.

[159] *Vasile A. Urechia* (1834—1901) istoric şi scriitor. A colaborat la *Zimbrul, Steaua Dunării, Bondarul, Din Moldova, Românul, Familia* ş.a. A editat *Ateneul român* şi *Dacia,* director la *Revista contimporană, Revista literară şi ştiinţifică* ş.a. Alături de lucrările de istorie şi proză, V. A. Urechia, (membru în Comitetul de direcţie al Teatrului Naţional din Bucureşti) a lăsat o sumedenie de localizări şi prelucrări. Între lucrările sale originale se numără cîteva drame istorice, cu subiecte romantice, care au avut un mare succes de public: *Vornicul Buioc* (1867), *Banul Mărăcine* (1872), *Curtea lui Neagoe Vodă* (1875) ş.a.

[160] Probabil C. P. se referă la *Vasile Gherman Pop* (1850—1909) care pe lîngă o serie de versuri şi nuvele, pe lîngă culegeri de folclor, un *Conspect asupra literaturii române şi a scriitorilor ei de la început şi pînă astăzi, în ordine cronologică* ş.a. a lăsat şi prelucrarea dramatică *Caterina Cornaro,* episod istorico-romantic.

[161] *Haralamb Lecca* (1873—1920) scriitor. A colaborat la: *Vatra, Convorbiri literare, Flacăra* ş.a. Subdirector general al Teatrelor, director al Naţionalului ieşean, inspector general al Teatrelor. A tradus din Tennyson, Shakespeare, Hugo, Racine, Ghillparzer ş.a. Dintre piesele sale amintim: *Cîinii* (1902), *Cancer la inimă* (1907) ş.a.

[162] Piesele lui Ion Luca Caragiale au avut premiere absolute la datele următoare: 18 ianuarie 1879 — *O noapte furtunoasă* (cu I. Panu, Şt. Iulian, M. Mateescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Ana Dănescu şi A. Nottara); 15 noiembrie 1884 — *O scrisoare pierdută* (cu: C. I. Nottara, Ion Petrescu, Şt. Iulian, M. Mateescu, Ion Panu, I. Niculescu, Aristizza Romanescu ş.a.); 8 aprilie 1885 — *D-ale carnavalului* (cu: C. I. Nottara, Şt. Iulian, Al. Catopol, M. Mateescu, I. Niculescu, Amelia Welner, Frosa Sarandi); 3 februarie 1890 — *Năpasta* (Grigore Manolescu, Const. Mărculescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu).

[163] Drama *Vlaicu Vodă* a avut premiera absolută la 12 februarie 1902 pe scena Naţionalului bucureştean cu Aristide Demetriade în rolul titular.

[164] *Alexandru Davila* este director general al teatrelor din 1905 pînă în 1908 cînd este numit Pompiliu Eliade ce va deţine funcţia pînă în 1911, înlocuit fiind de scriitorul I. C. Bacalbaşa, la rîndu-i înlocuit de Alexandru Davila ce va rămîne pînă în 1913 cînd pentru doi ani în fruntea teatrelor va fi George Diamandi.

[165] *Gral dr. Carol Davila* (1828—1884) savant, medic şi profesor de chimie român de origine franceză. A pus bazele învăţămîntului medical în ţara

noastră (împreună cu N. Kreţulescu), a organizat serviciul sanitar militar şi ocrotirea sănătăţii publice.

[166] Piesele lui Alecsandri, amintite de C. P., au avut premierele absolute după cum urmează : 30 septembrie 1879 — *Despot Vodă* (cu Grigore Manolescu în rolul titular), la 22 martie 1884 — *Fîntîna Blanduziei* (cu C. I. Nottara şi Aristizza Romanescu), 3 martie 1885 — *Ovidiu* (cu Grigore Manolescu în rolul titular).

[167] De fapt, premiera piesei lui Haşdeu avusese loc la 10 februarie 1866 avînd în rolurile titulare pe Mihail Pascaly şi pe Matilda Pascaly.

[168] *Gheorghe Bengescu Dabija* (1844—1916) dramaturg şi general. Lasă o mulţime de traduceri de librete de operetă ocupîndu-se chiar de spectacolele de gen ; se numără printre întemeietorii operetei româneşti, căci scrie şi librete originale ca *Scaiul bărbaţilor* (1876), *Olteanca* (1880), *Insula florilor* (1893) ş.a. Din abundenţa de texte dramatice rămase de la Bengescu Dabija spicuim : *O palmă la bal mascat* (1871), *Radu III cel Frumos* (1873), *Cucoana Nastasia Hodoronc* (1877), *Pygmalion* (1886), *Amilcar Barca generalisim al Cartaginei* (1894), *Silvina Doamna* (1897), *Crimă sau virtute* (1901), *Mustrare de cuget* (1913) ş.a.

[169] *Ioan D. Malla* (1854—1924) autor dramatic, ziarist şi critic teatral. În calitatea sa de critic a colaborat la *Curierul duminicei*, apoi a condus această gazetă literară. Din 1896 face parte din Comitetul de conducere al Naţionalului bucureştean, este preşedinte al Conservatorului de muzică şi artă dramatică şi prim-preşedinte al societăţii artistice *Lyra română*. A localizat vodeviluri franţuzeşti, a scris comedii originale ca *Din glumă, Nevasta dracului, Furiile tinereţii, 423, În pragul scenei*, apoi *1848—1898* (alegorie), dramele *Castel istoric, Hatmanul Drăgan* (împreună cu Fr. Damé) ş.a.

[170] *Gheorghe Dimitrie Bibescu* (1804—1873) a fost domnitorul Ţării Româneşti din 1 ianuarie 1843 pînă a fost obligat de revoluţionarii de la 1848, în 13 iunie, să abdice şi să părăsească ţara.

[171] *Barbu Ştirbey* (1799—1869) a fost domnitorul Ţării Româneşti din iunie 1849 pînă la 29 octombrie 1853 şi din 5 octombrie 1854 pînă la 12 aprilie 1856.

[172] *Ion Ghica* (1816—1897) a fost director general al teatrelor din 1877 pînă în 1881 perioadă în care s-a străduit să stimuleze repertoriul original, să reglementeze situaţia socială şi profesională a actorilor. Directoratul său a dat un remarcabil impuls vieţii teatrale româneşti, el fiind, de pildă, sufletul acţiunii care a dus la crearea *Societăţii dramatice a actorilor* care a luat fiinţă în martie 1877. Primii societari au fost : Matei Millo, Costache Dimitriadi, Ion Christescu, Ştefan Iulian, Eufrosina Popescu, Maria Vasilescu, Maria Flechtenmacher, Ana Popescu. Conform legii teatrelor, promulgată tot în 1877, directorul Ion Ghica era ajutat de un comitet format din şase persoane, care au fost în prima componenţă : P. Grădişteanu, G. Sion, C. I. Stăncescu, V. A. Urechia, Ed. Wachmann şi Al. Băicoianu.

[173] *Revista Fundaţiilor regale* — revistă lunară, apare la Bucureşti din ianuarie 1934 pînă în decembrie 1947 în două serii. Condusă întîi de Paul Zarifopol, apoi de Camil Petrescu pînă în aprilie 1941 cînd conducerea este preluată de D. Caracostea pînă în august 1945. Seria nouă, care apare în septembrie 1945 are ca director pe Al. Rosetti şi ca redactor şef pe Camil Petrescu.

[174] După opinia lui C. Petrescu, imaginaţia este o funcţie strict biologică (de asociaţie şi disociaţie sub condiţia biologică), ea nu poate „închipui nimic care să depăşească datele intuiţiei esenţiale." „Cînd operaţiile în imagini dau rezultate adecvate, adică atunci cînd se realizează o prezenţă concretă, e vorba de imaginaţie, iar cînd operaţiile cu imagini se fac dialectic, tautonom, avem ceea ce se numeşte fantezie." „Artiştii care au imaginaţie sunt genii creatoare, pe cînd cei care au numai fantezie sunt diletanţi ai gîndirii."

Printre notele răzleţe din 1932—1933 întîlnim : „Imaginaţia nu intră în joc în executarea copiei ci :

1 în selecţiunea obiectelor, fiindcă *tot*, nu se poate reproduce

2 în găsirea modelului

3 în găsirea celui mai bun unghi de privit modelul

4 în relaţionarea modelului (Van der Meer e un *realist*)

Nu se va realiza nimic pînă cînd :

a nu se va rezolva dualitatea fantezie-imaginaţie

b constituirea obiectului

c datele reale ale intuiţiei."

[175] *Teatrul Naţional* — revistă lunară editată de Teatrul Naţional din Bucureşti din ianuarie 1941 pînă în decembrie 1943, în vremea directoratului lui Liviu Rebreanu.

[176] Articolul a mai fost reprodus în revista *Arta nouă*, anul I, nr. 1 din 12 aprilie 1942.

[177] Articolul apăruse în 28 martie 1925 în nr. 13 al revistei *Cuvîntul liber* şi este reprodus de C. P. în *Teze şi antiteze* sub titlul *Criza teatrului românesc* (p. 374) şi de noi în corpul acestui volum.

[178] *Spectator* revistă de „teatru, sport, literatură, cinema" apărută la Bucureşti din decembrie 1943 pînă în decembrie 1947 cînd se va transforma în *Caţavencu*. Primii doi ani va avea ca prim redactor pe C. Panaitescu, apoi pe S. Massler.

[179] Articolul a fost reprodus şi de *Almanahul Dacia Traiană* pe 1943.

[180] *Nicolae Zigre* (1882— ?) avocat şi om politic. A fost ministru la Culte şi Arte de la 1 februarie la 24 noiembrie 1939. Subsecretarul ministerului era Ion Marin Sadoveanu.

[181] *Cascada prejudecăţilor* este titlul unei rubrici pe care a ţinut-o C. P. în revista *Lumea* („săptămînal literar, artistic, social" apărut la Bucureşti între 25 septembrie 1945 şi 13 iunie 1946 — 35 de numere) al cărei director era George Călinescu.

[182] *Petre Krîmov* — piesa scriitorului sovietic Constantin Finn ce-a avut premiera la 22 septembrie 1945 pe scena Teatrului Naţional-Studio, în regia lui Dinu Negreanu şi scenografia lui J. Perahim. În distribuţie : Niky Atanasiu, Titus Lapteş, Nicolae Făgădău, Ion Radu, Maria Botta, Maria Voluntaru, Yarodara Nigrim.

[183] În săptămînalul *Bis* („artă, teatru, cinema, muzică". Director : Sanda Cocărascu) în nr. 127 din 14 octombrie 1945 (anul III), la rubrica *Mici şi ascuţite* se află textul reprodus.

[184] Se referă la N. Carandino, care la acea dată, era preşedintele criticilor dramatici şi fusese director al Teatrului Naţional de la 27 ianuarie 1945 la 28 martie 1945 cînd a fost numit în această funcţie Tudor Vianu.

[185] Articolul *Criza în teatrul românesc*, apărut în *Spectator* şi reprodus mai sus în volumul acesta.

[186] *Fapta* — „gazetă de ţinută, informaţie şi documentare" apărută la Bucureşti din 25 februarie 1943 pînă în 1948. Director şi proprietar : Mircea Damian.

[187] N. Carandino va răspunde sub titlul preluat de la C. P. *Hai să discutăm* în *Bis* (Anul III nr. 129 din 21 oct. 1945) — p. 1 şi 2 şi va continua cu *Găinării intelectuale (Bis* anul III, nr. 131 din 4 noiembrie 1945) :

„Faptul că C. P. este un autor de teatru deopotrivă de nefericit şi de netalentat contribuie desigur la umoarea dumisale nevricoasă", „d. C. P. se dezvăluie mahalagiu şi trepăduş de culise". „Dumnealui nu are destul spirit obiectiv pentru a recunoaşte că oricît ar fi decăzută mişcarea noastră teatrală ea n-a atins încă punctul maximei ei decadenţe, care ar coincide cu acceptarea camilismului inventat de acest meschin petrescu" ş.a.m.d.

[188] Autorul articolului se referă probabil la *Omul din Ceatal*, dramă în 3 acte, 8 tablouri de Mihail Davidoglu (care debutase totuşi la Radio, în

1936, cu piese într-un act). Piesa a fost montată de Ion Şahighian (scenografia: Traian Cornescu) cu Titus Lapteş, Iulian Necşulescu, Cezar Rovinţescu, Al. Ghibericon, Eliza Petrăchescu în rolurile principale. Premiera în 23 mai 1947.

189 *Contemporanul* — săptămînal politic, social, cultural ce apare la Bucureşti, din 20 septembrie 1946 pînă astăzi.

190 *Pe aripile vîntului*, regizat de Victor Fleming în 1939 după romanul omonim de Margaret Mitchell avea ca interpretă principală, alături de Clark Gable, Leslie Howard şi Olivia de Havilland, pe actriţa *Vivien Leigh* (1913—1967). Pentru acest rol i s-a decernat *Oscarul* — 1939.

191 *Dimitrie Popovici—Bayreuth* (1860—1927) bariton român, remarcabil interpret al creaţiei wagneriene. Profesor şi director la Conservatorul din Bucureşti şi director al Operei din Cluj.

192 *Alice Voinescu* (1885—1961) estetician şi filozof, profesoară la Conservatorul de artă. A publicat prima monografie despre Montaigne la noi în 1936. Opere: *Aspecte din teatrul contemporan* (1941), *Eschil* (1946). La conservator a predat: estetică generală, tragedia clasică greacă, Shakespeare, teatrul francez, teatrul german ş.a. Consideraţia lui C. P. este evidenţiată şi prin faptul că în 1945, reîntors la conducerea *Revistei Fundaţiilor Regale* a invitat-o să colaboreze la rubrica de cronică dramatică.

193 *Nicolai Dmitrievici Mordvinov* n. 1901 actor sovietic, interpret a numeroase roluri din dramaturgia clasică şi din cea universală, îndeosebi Shakespeare, *Othello* şi *Regele Lear* fiind marile sale creaţii.

194 *Teatrul* — revistă lunară care a apărut ca „organ al Ministerului Culturii şi Uniunii Scriitorilor" la 1 aprilie 1956. În curs de apariţie şi astăzi.

195 Primul Congres al scriitorilor din R.P.R. s-a desfăşurat între 18 şi 23 iunie 1956 avînd nenumăraţi invitaţi din alte ţări.

196 *Nicéphore Niepce* (1765—1833) fizician francez. După o serie de cercetări şi invenţii legate de reproducerea gravurilor se asociază cu *Jacques Daguerre* (1787—1851), inventatorul „dioramei", şi împreună reuşesc să fixeze pe plăci de argint imagini în camera neagră. După moartea lui Niepce, asociatul său reuşeşte să obţină în 1838 primele „daguerotipe" — imagini pozitive (de necopiat). *William Henry Fox Talbot* (1800—1877) fizician englez. A realizat în 1834 fotografia pe hîrtie *(talbotipie)* în vreme ce Daguerre obţinuse imagini doar pe plăci metalice. În 1851, a imaginat un procedeu de fotografiere instantanee.

197 A treia consfătuire a creatorilor din cinematografie a avut loc între 2 şi 6 iulie 1956. Simion Macovei semnează în *Contemporanul* nr. 29 (511) din 20 iulie un articol rezumat al discuţiilor. În numărul următor (nr. 30 din 27 iulie) regizorul Victor Iliu scrie despre *Problema nr. 1.* Urmează continuarea dezbaterilor *Scenariu de film, nu scenariu literar* de Mihu Dragomir (nr. 32 din 10 august), *Literar şi cinematografic* de Eugen Schileru (nr. 34 din 22 august), *Despre pasiune* de Iulian Mihu (nr. 37 din 14 septembrie), *Munca actorului în teatru şi film* de Ion Finteşteanu (nr. 39 din 28 septembrie) — la toate acestea se referă C. P. în cuprinsul articolului.

198 *Brigada lui Ionuţ* (1954) în regia lui Jean Mihail pe un scenariu de Mihail Leonard. *Ilie în luna de miere* (1955) în regia lui Andrei Călăraşu.

199 *Vittorio de Sica* (1902—1974) regizor şi actor italian de film, marcantă personalitate a neorealismului, a cărei culme poate fi socotită capodopera sa *Hoţii de biciclete* (1948). Dintre filmele sale mai amintim: *Copiii ne privesc* (1942), *Sciuscia* (1946), *Miracol la Milano* (1950), *Umberto D.* (1952), *Acoperişul* (1955), La *Ciociara* (1960) *Sechestraţii din Altona* (1963) *Ieri, azi, mîine* (1964), *Căsătorie în stil italian* ş.a.

200 *Cezare Zavattini* (1902— ?) scenarist italian, care împreună cu De Sica a dat cele mai importante opere ale cinematografului neorealist, împlinind un adevărat tablou al Italiei postbelice. A semnat scenariile la toate

filmele lui De Sica citate mai sus, precum şi la filme regizate de Blasetti, De Sanctis, René Clement, Luciano Emmer ş.a.

201 *Marcel Pagnol* (1895—1974) dramaturg şi cineast. După ce a încredinţat două dintre piesele sale unor regizori de film, s-a apucat el însuşi să-şi ecranizeze dramaturgia: *Jaffroy* (1933), *Angèle* (1934), *Merlusse* (1935), *César* (1936), *Regain* (1937), *Soţia brutarului* (1938) ş.a.

202 Vicu Mîndra: *Despre caracterul scenic al dramei* în *Gazeta literară*, anul III, nr. 35 din 30 august 1956, precedat de *Cu privire la drumul dramaturgiei noastre* (nr. 34 din 23 august) şi urmat de *Între originalitate şi specificul dramei* (nr. 36 din 6 septembrie 1956).

203 *Vissarion Grigorovici Belinski* (1811—1848) critic literar şi gînditor revoluţionar rus. Colaborator al revistei *Sovremenik* (Contemporanul) a exercitat o mare influenţă asupra gîndirii ruse din secolul trecut, în calitatea sa de teoretician al esteticii realiste şi critic avizat al fenomenului literar.

204 Relatări de la „Consfătuirea creatorilor din cinematografie" au apărut în revista *Film*, anul VI, nr. 7, iulie 1956.

205 *Serghei Eisenstein* (1898—1948) regizor şi teoretician de teatru şi film, „un geniu, un titan, un om al Renaşterii" l-au numit istoricii de cinema. Creaţiile sale, puţine la număr, se constituie, fiecare ca demonstraţii pentru film ca artă. Aşadar: *Greva* (1924), *Crucişătorul Potemkin* (1925), *Octombrie* (1927), *Vechi şi nou* (1929), *Que viva Mexico* (1931—32), *Lunca lui Bejin* (neterminat), *Alexandr Nevski* (1938) *Ivan cel Groaznic* (1945 — I, 1958 — II).

206 Teatrul Academic de Artă din Moscova (MHAT) a întreprins un turneu în ţara noastră în iulie 1956 prezentînd publicului românesc *Trei surori* de Cehov, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin, *Suflete moarte* dramatizare după Gogol şi *Roadele învăţăturii* de Tolstoi.

207 Articolul lui Simion Alterescu se intitula *Contemporaneitate şi atitudine* şi apăruse în *Contemporanul* nr. 8 (542) din 22 februarie 1957.

208 La articolul lui C. P., Simion Alterescu răspunsese în *Contemporanul* nr. 11 (545) din 15 martie 1957 sub titlul *Pentru că scrisul nostru ne angajează.*

209 Este ultimul articol scris de Camil Petrescu care dispărea două luni mai tîrziu.

CUPRINS

LECTOR : VIOLA VANCEA
TEHNOREDACTOR : GHEORGHE POPOVICI

APĂRUT 1983. BUN DE TIPAR 11.10.1983.
COLI TIPAR 47,50.

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 242.
LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„13 DECEMBRIE 1918“
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97,
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

